

مجلة ربع سنوية – العدد الخامس والثلاثون – أكتوبر ٢٠١٨

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية







الفهرس

المشرف العام
مُصْطَفى الفِقي
مدير مكتبة الإسكندرية

رئيس التحرير
خَالِد عَزَب

سكرتير التحرير
سُوزَان عَابِد

المراجعة
والتصحيح اللغوي
مُحَمَّد حَسَن

الإخراج الفني
هَاني صَابِر

تصميم الخطوط
خَالِد مُصْطَفى

التصميم الجرافيكي
آمَال عِزَّت

الإسكندرية، أكتوبر ٢٠١٨







تقديم

مجلة ذاكرة مصر تستعيد في كل عدد جانبًا من الذاكرة الوطنية للمصريين. وفي هذا العدد نقرأ العديد من الموضوعات التي كتبت بأعين باحثين مرموقين بدءًا من الصديق الدكتور عمرو سميح طلعت، الذي أتحفنا برؤيته لقصر الطاهرة أجمل قصور مصر. فعلى صغر حجم هذا القصر مقارنة بغيره، فإن تناسقه وما احتواه من كنوز فنية يبهر كل من يزوره.

ومن الموضوعات الشائقة أيضًا يأتي موضوع مئوية الرئيس السادات هذا العام، الذي جعلنا نقدم قراءة جديدة لشخصيته، التي كانت سابقة لعصرها من حيث الرؤية بعيدة المدى لتطورات الأحداث.

وفي هذا العدد نعيد اكتشاف قصر البارون إمبان، فنزيح الستار عن مجموعة من أهم منحوتاته الفنية. ومن قصر البارون ننطلق إلى داخل المجتمع المصري وحرفه وصناعاته؛ وقد اخترنا أن نستعرض واحدة من الحرف المهمة التي لم تحظَ بتوثيق دقيق؛ وهي حرفة القباني.

وهكذا، فذاكرة مصر تعيد اكتشاف مصر وتراثها في كل عدد.

الدكتور مصطفى الفقي

مدير مكتبة الإسكندرية

المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية

زيارة لأول مطبعة متخصصة في طباعة اللغة المصرية القديمة في مصر

سوزان عابد

ما زالت رائحة الأحبار، وبقايا الأوراق، وضجيج الآلات، ونقاشات العمال تدوي هامسة في الآذان، كأنها تعمل كما كانت في الأمس بنفس الجد والهمة والروح الحماسية. بداخلها تشعر بأنك جزء أصيل من ماضيها، وتفخر بكونها أُسست على أرض مصر. فمن المنيرة المضيئة ابتهاجًا واحتفالاً بأفراح أنجال الخديوي إسماعيل، إلى المنيرة التي تُضيء بالمعرفة مكتبة علم المصريات.





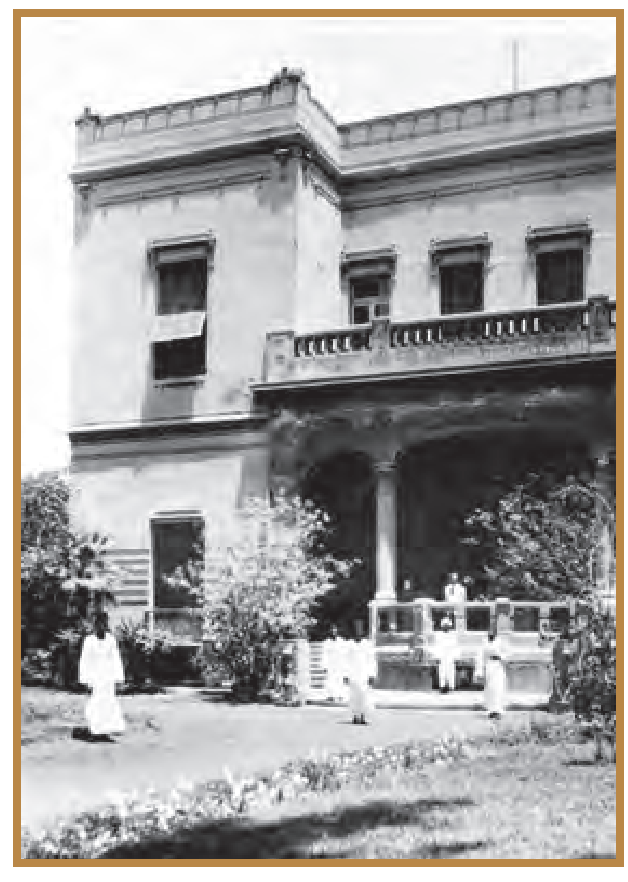


صورة أرشيفية لمطبعة المعهد العلمي الفرنسي أثناء سير العمل فيها.

إنها مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة Institut Français d'Archéologie Orientale، ومن داخل مقرها بقصر المنيرة بشارع الشيخ علي يوسف نتجول بين جدرانها ونرفع الستار عن خبايا تاريخها؛ لكونها أول مطبعة متخصصة في طباعة اللغة المصرية القديمة وما تتضمنه من مصورات ورموز، في وقت لم تكن تقنيات الطباعة الحديثة قد ظهرت بعد إلى النور. فهنا كان عامل متخصص في خلط الأحبار وتركيبها ووزنها، وآخر مهمته رص وتنضيد الأحرف والأشكال بعضها بجانب بعض، وثالث يضع التصميم الفني للصفحة بعد اختبار حجم الخط ونوعه وملاءمته لحجم الصفحة، ورابع يقف على عملية الطبع، وزميل له مختص في القياس والقص والتجليد، تحت إشراف مدير فني على دراية بثقل المهمة؛ انتُدب خصيصًا من المطبعة الوطنية بباريس إلى القاهرة ليشرف على مطبعة المعهد حديثة العهد؛ ليرتقي بها ويضع الأسس التي يقوم عليها العمل من بعده. فجاءت مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة كثالث مطبعة متخصصة في طباعة اللغة المصرية القديمة، بعد مطبعتي باريس وروما، والأولى في الشرق الأوسط؛ لتُسطر صفحة مضيئة في تاريخ الطباعة في مصر، خاصة في مجال إصدارات علم المصريات.

وإلى شارع الشيخ علي يوسف – مؤسس جريدة المؤيد – بمنطقة المنيرة؛ وحيث يطل قصر منيرة هانم الذي آلت ملكيته إلى المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية في عام ١٩٠٧م؛ انتقل المعهد بإدارته وباحثيه ومشرفيه، وعُقد العزم على تأسيس مطبعة متخصصة لطباعة إصدارات المعهد الورقية؛ لما للمعهد من باع في إصدار المؤلفات العلمية الخاصة بعلم المصريات. فتاريخ المعهد يسبق تاريخ المطبعة ككيان مستقل له مبنى وإدارة وإشراف خاص به؛ إذ أسس المعهد في عام ١٨٨٠م، في حين أُسست المطبعة الحالية – المستقلة إداريًّا – في عام ١٩٠٧م، مع انتقال المعهد إلى مقره الجديد. فقد وُقِّع قرار إنشاء المعهد في ٢٨ ديسمبر ١٨٨٠م، وعُين جاستون ماسبيرو مديرًا له؛ هذا المعهد الذي انصبت مهمته على دراسة تاريخ مصر وحضارتها وتراثها المادي منذ فترة ما قبل التاريخ إلى التاريخ المعاصر من الناحية التاريخية والآثارية واللغوية. وانقسمت تخصصات المعهد إلى قسمين رئيسيين؛ الأول مختص بدراسة علم المصريات والبرديات، والثاني مخصص للدراسات القبطية والإسلامية. ووفقًا لذلك التقسيم، يضم المعهد مجموعة من المعامل المتخصصة التي تخدم تلك الدراسات؛ كمعامل تأريخ القطع الأثرية، والطوبوغرافيا، وعلم الخزف، والتصوير، والحاسب الآلي. كذلك يحوي المعهد مكتبة ضخمة تضم ما يقرب من ٩٢٠٠٠ مجلد، وهي متخصصة في مجالات علم المصريات، وعلم البرديات، والدراسات الكلاسيكية والبيزنطية والقبطية والعربية، في متناول مختلف الباحثين المهنيين في أبحاثهم. هذا بالإضافة إلى أرشيف خاص بمواقع العمل والحفائر والتنقيب الخاصة بالمعهد.





مقر مبنى المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية في المنيرة.

تشييد المطبعة في حدائق قصر المنيرة عام ١٩٠٧م

في عام ١٩٠٧م، تقرر نقل المعهد من المقر القديم إلى قصر منيرة هانم، بالمنيرة التي كانت جزءًا تابعًا للتقسيم الإداري لحي الإسماعيلية، الذي اختُط في عهد الخديوي إسماعيل. ويضم هذا التقسيم حي التوفيقية، وباب اللوق، والدواوين، والحواياتي، والقاصد، والإنشا، والمنيرة، وجاردن سيتي. واختلف الباحثون حول تسمية المنيرة بهذا الاسم؛ ففريق يرى أنها عُرفت بالمنيرة؛ لكثرة الأنوار التي تزينت بها المنطقة استعدادًا لأفراح أنجال الخديوي إسماعيل؛ وفريق آخر يرى أن آخر من سكن القصر كانت سيدة تحمل اسم منيرة، وعُرفت المنطقة التي بها القصر والحدائق الشاسعة المحيطة بها باسم المنيرة. وسواء أُنيرت المنطقة للأفراح أو نسبة إلى منيرة هانم، فقد سطرت المنيرة اسمها في صفحات التطور العمراني والعلمي في مصر بأحرف مطبعية أضاءت المكتبات.

فقبل الموعد المحدد رسميًّا لتملك قصر المنيرة والأراضي المحيطة به في مايو ١٩٠٧م، شرع مدير المعهد الفرنسي السيد إيميل شاسيناه Émile Chassinat يُشَيِّد مطبعة في حدائق القصر؛ كضرورة مُلحة لإصدارات المعهد وإنتاجه العلمي المطبوع.

وكان الهدف الأساسي من المطبعة هو سبك الرموز والمصورات الخاصة باللغة المصرية القديمة لضمان دقة وتميز الإصدارات الخاصة بالمعهد، بالإضافة إلى الإصدارات العلمية الأخرى المتنوعة باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية. وبالفعل فيما بين شهري فبراير وإبريل من عام ١٩٠٧م، عُيِّن المهندس المعماري هنري بيرون Henri Piéron، وهو من قدامى باحثي المعهد المقيمين لوضع التصميمات، وقائمة الشروط بالنسبة إلى الوضع الجديد المخصص للمطبعة. وفي ٢٤ يوليو ١٩٠٧م، حصل المعهد على إذن من الوزارة الفرنسية لبناء مطبعة، وقدرت الفترة الزمنية المتاحة لتنفيذ الأعمال بخمسة أشهر.

ما زال مبنى المطبعة قائمًا إلى اليوم في الجزء الخلفي من حديقة القصر، على شكل حرف L، يحاذي ظهره من جهة الجنوب شارع الجوالي، وسطحه مغطًّى بالقراميد على الطريقة الفرنسية. ويضم المبنى أقسام الطبع والجمع والتجليد بالإضافة إلى مخزن الورق؛ أما المسبك الخاص بسبك الأحرف المتحركة المستخدمة في الطباعة آنذاك، فكان في مبنى صغير ملحق بالمطبعة بعيدًا عن مكان الطبع والتجليد؛ حفاظًا على جودة الكتاب المطبوع. وقد استمر العمل في المطبعة يجمع بين الفريق العلمي الخاص بالمادة العلمية المطبوعة ومراجعتها والتأكد من مطابقتها للأصل، والفريق المختص بالطباعة والإخراج الفني واختيار حجم ونوع الخط المناسب، وفريق آخر مهمته هو الشكل النهائي للكتاب المطبوع وما يتعلق بأمور الجمع والتجليد. إلى أن تطلب الأمر ضرورة تجديد المطبعة وتحديثها لتواكب المستجدات الفنية الحديثة في مجال الطباعة.



السيد إيميل شاسيناه.

صناديق الحروف الموجودة حاليًا داخل مطبعة المعهد.

صناديق الحروف المتحركة.



صورة أرشيفية من داخل المطبعة؛ حيث يوجد أحد العمال أثناء عملية قص وتجميع الكتب.





مكاييل القياس والوزن.



أحد الصفحات المعدة والجاهزة للطباعة، بعد رص الحروف.



مجموعة من الحروف المتحركة تحمل مصورات من اللغة المصرية القديمة.



LETTRES ANCIENNES

55 L. ANCIENNES C. 24

56 LETTRES ANCIENNES C. 16

LETTRES COMPACTES-ÉCLAIRÉES

57 C.-ÉCLAIRÉES (Corps 22)

LETTRES INITIALES EUROPE

LETTRES INITIALES EUROPE DEMI-GRAS CORPS 12

(1) Dépourvues de bas de casse (= lettres minuscules).

(2) Toutes les séries de lettres initiales sont dépourvues de bas de casse.

CATALOGUE DES CARACTÈRES TYPOGRAPHIQUES 51

LETTRES INITIALES GARAMOND

61 INIT. GAR. C. 30

60 IN. GARAMOND C. 24

61 INITIALES GARAMOND C. 16

60 INITIALES GARAMOND CORPS 12

LETTRES INITIALES GRAS-SERRÉ

62 IN. GR.-SER. (Corps 48)

IN. GR.-SERRÉ (Corps 36)

LETTRES INITIALES ROMAINES

63 INIT.C.64

ميزان قياس الأحبار
والمواد الخام المستخدمة في عملية الطباعة.

صفحة من أحد كتيبات الإرشادات الموجودة في المطبعة
التي توضح حجم وقياس الخط بالحروف اللاتينية.

تحديث المطبعة

رأت إدارة المعهـد ضـرورة تـحديث المطبعة وتطويرها؛ فتم انتداب السيد بيير كروكيه Pierre Croquet؛ مساعد مدير المطبعة الوطنية بباريس عام ١٩٧٠م، في مهمة قصيرة بالقاهرة؛ بهدف وضع مشروع لتحديثها. وبالفعل حضر السيد بيري إلى القاهرة، وتفحص المطبعة، ووجد ضرورة تجديد آلات الطباعة نفسها، وشراء معدات جديدة تُسهل من عملية الطبع. فجُددت معظم المعدات، وأتى بعمال فرنسيين، منهم السيد جاك بيرتران Jacques Bertrand؛ لتشغيل الآلات الجديدة وتدريب زملائهم المصريين على الآلات الـجديدة.

و لم تقف عجلة التحديث عند عام ١٩٧٠م؛ فقد شهدت العشرون عامًا التالية حركة تطوير وإحلال واستبدال واسعة، وصلت إلى استخدام تقنية الطباعة الأوفست، والاستفادة من تقنيات الجمع التصويري بعد ذلك PAO.

وقد تطور قسم الجمع التصويري على محـورين؛ المحور الأول هو إخـراج الصفحات ومعالـجة الصـور، واستخـدام البرامج الحديثـة المتخصصـة في التحكم في الألوان وجودتها وصولاً إلى الطباعة رباعيـة الألوان. المحور الثاني هو إعادة تشكيل قسم التجميع والتجليد تمامًا؛ إذ كان استخدام الآلات بها قليلاً آنذاك؛ كذلك أدى الاستثمار الجيد للمعدات والمقص وماكينات الخياطة والسلفنة والتغليف إلى تخفيض الأسعار وتحسين الجودة.

استمر سير العمل بالمطبعة فترة طويلة بعد عمليات التطوير والتحديث الواسعة التي شملت مبنى المطبعة نفسه، فتم تجديده وإخضاعه لمعايير الأمان الحديثة؛ حفاظًا على سلامة الأرواح والممتلكات. وظلت المطبعة تؤدي دورها بنشاط كبير إلى أن تم عمل جزء متحفي صغير يضم مجموعات من آلات الطباعة القديمة، وصناديق الحروف وآلات القص والجمع والتجليد، وبعض الكتيبات التي تستخدم كدليل لإرشاد العمال على شكل ونوع وحجم الخط المطبوع؛ بالإضافة إلى مكاييل الوزن والأحبار وغيرها من الأشياء التي تُعيد عجلة الزمن ليوم افتتاح المطبعة الجديدة قبل قرن من الزمان.

مديرو المطبعة (١٨٩٨م–٢٠٠٨م)

كانت مهمة مدير المطبعة الإشراف الكامل على سير العمل في المكان. وكان منصب المدير ذا أهمية خاصة؛ ففي بعض الأحيان كان يتم انتداب بعض المديرين من المطبعة الأم – المطبعة الوطنية بباريس – لإدارة مطبعة المعهد بالقاهرة، وفي أحيان أخرى كان مدير المعهد يجمع بين مهمته العلمية ومنصب إدارة المطبعة.

المدير	فترة الإدارة	ملاحظات
E. Guillaume	١٨٩٨م – ١٨٩٩م	كان يعمل بالمطبعة الوطنية بباريس، وتم انتدابه إلى القاهرة؛ لإدارة مطبوعات المعهد العلمي الفرنسي.
P. Barbey	١٨٩٩م – ١٩٠٣م	
Geiss	١٩٠٣م – ١٩١٠م	
G. Rampazzo	١٩١٠م – ١٩٣٧م	
Hawara	١٩٣٧م	
G. Mettler	١٩٣٧م – ١٩٥٠م	كان يعمل بالمطبعة الوطنية بباريس، وتم انتدابه إلى القاهرة؛ لإدارة مطبعة المعهد الفرنسي.
P. Lajuncomme	١٩٥٠م – ١٩٥٦م	كان يعمل بالمطبعة الوطنية بباريس، وتم انتدابه إلى القاهرة؛ لإدارة مطبعة المعهد العلمي الفرنسي.
Clément	١٩٥٦م – ١٩٦١م	
Psiroukis	١٩٦٢م – ١٩٧٦م	
R. Gori	١٩٧٦م – ١٩٨٨م	
Pierre Croquet	١٩٨٨م – ١٩٩٢م	كان يعمل بالمطبعة الوطنية بباريس، وتم انتدابه إلى القاهرة؛ لإدارة مطبعة المعهد العلمي الفرنسي.
P. Tillard	منذ عام ١٩٩٣م	



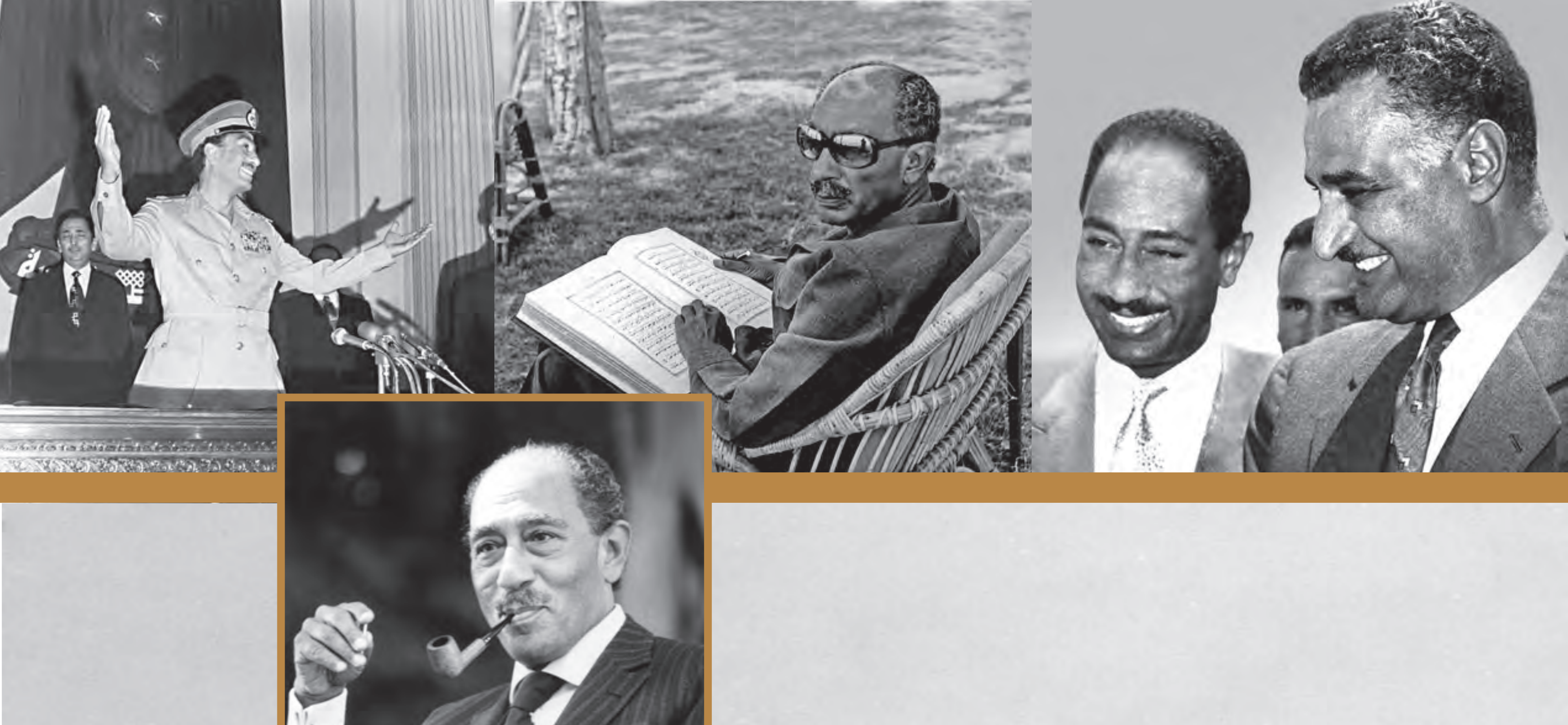


إحدى الآلات الفرنسية الصنع المستخدمة في عملية التجميع والإفراج.

وقبل أن نختم حديثنا عن مطبعة المعهد الفرنسي المتخصصة في طباعة اللغة المصرية القديمة تأخذنا المطبعة برونقها ودورها المميز في تاريخ المطبوعات المصرية؛ إلى تاريخ الطباعة في مصر عامة، ومعرفة المصريين بها على يد الفرنسيين أيضًا، وتحديدًا على يد نابليون بونابرت؛ فعندما أدرك بونابرت منذ اللحظة التي قرر فيها احتلال مصر أن الدعاية هي السلاح الفعال الذي قد يكسب به قلوب المصريين، فكان عليه إذن أن يعد العدة لحملة من الدعاية يوطد أركانها بمطبعة يحملها معه لتساعده فيما يرمي إليه. وحرص بونابرت على تزويد المطبعة التي سيحملها معه إلى مصر بالحروف العربية واليونانية والفرنسية. وإلى دور محمد علي باشا واهتمامه بتأسيس مطبعة بولاق صاحبة الفضل في طباعة أمهات الكتب وإثراء المكتبات المصرية بمطبوعات لا تقدر بثمن. فإذا كان الورق هو الوسيط المادي الذي ينقل المعارف والأفكار من عقول أصحابها إلينا، فالطباعة هي التقنية التي ساهمت في نقل الأفكار ونشرها على نطاق واسع يتخطى الحدود الزمنية والجغرافية، وأتاحت الفرصة لنا في التعرف على حضارات وأحداث وحكايات حُفظت مطبوعة إلى اليوم، فقديمًا كان النسخ والخطاط وحديثًا أصبح النشر الإلكتروني، إلا أن الطباعة والكتاب المطبوع ورائحة الورق وصوت تصفحه تقنية لها جمهور واسع.



شعار المعهد الفرنسي للآثار الشرقية.



في الذكرى المئوية لميلاده

المحددات النفسية لشخصية الرئيس محمد أنور السادات

شيرين جابر

تعتبر الظاهرة البشرية وجهًا أصيلاً في صنع القرارات السياسية، فإذا كانت الدولة هي الكيان الحي الذي يتم من خلاله تبادل العلاقات مع الدول واتخاذ القرارات السياسية، فإن الإنسان هو الذي يدير هذا الكيان ويحركه ويفكر له ويخطط لحاضره ومستقبله. وتظهر الشخصية الكاريزمية في أوقات يحتاج فيها المجتمع إلى قيادة قوية لها القدرة على تجاوز الصعوبات التي يمر بها المجتمع؛ فظهور الشخصية الكاريزمية متعلق بنمط الظروف الاجتماعية والأوضاع السياسة مثل الأزمات السياسية الحادة والتحديات التاريخية المصيرية، فهي التي من شأنها أن تهيئ الشروط وتمهد السبل لظهور الشخصية الكاريزمية.

وتتضمن البيئة النفسية العديد من العمليات المعرفية، ويقصد بها العمليات الذهنية المتعلقة بالتفكير، وحل المشكلات وإدارة الأزمات، وتطوير المفاهيم، كالصورة والإدراكات والعقائد التي يفسر من خلالها القائد السياسي المعلومات ويحدد كيفية تعامله مع العالم المحيط به. وهذه المفاهيم والإدراكات والعقائد هي ما يعبر عنه بالبيئة النفسية، أي أنها باختصار التصور الذاتي للقائد السياسي عن البيئة الواقعية. ورغم أن هذا التصور قد لا يتوافق مع البيئة الواقعية، فإن متغيرات البيئة الواقعية هي التي تحدد في النهاية نجاح القرارات التي يتخذها القائد في مواجهة تلك البيئة أو فشلها.

وفي هذا الصدد، سيتم تناول المحددات النفسية لشخصية الرئيس السادات من خلال ثلاثة من العناصر الرئيسية وهي: نشأة السادات، والسمات الشخصية له، وكيفية إدارته للأزمات ويمكن عرضها بإيجاز على النحو التالي:

أولاً: نشأة السادات

وهنا نحدد الإطار أو المرجع الأساسي الذي استمد منه السادات شخصيته وسلوكه ومواقفه على النحو التالي:

أ) المولـد والنشـأة

في سكون وهدوء اشتهرت بهما قرية ميت أبو الكوم، مركز تلا، محافظة المنوفية، ولد محمد أنور السادات في ٢٥ ديسمبر ١٩١٨م، لأب يدعى أنور السادات الذي كان يعمل كاتبًا بالمستشفى العسكرية بالسودان. وقد عُرف في القرية باسم «الأفندي»؛ لأنه أول من حصل على الشهادة الابتدائية في القرية، والتي كانت تعد في ذلك الوقت مؤهلاً هامًّا؛ حيث الاحتلال البريطاني في أولى مراحله، وجميع المواد كانت تُدرس باللغة الإنجليزية، وكان مجرد الحصول على شهادة يُعد عملاً عظيمًا. وقد نشأ محمد أنور السادات في أسرة بسيطة، على يد جدته، التي كانت ذات شخصية في غاية القوة بالإضافة إلى الحكمة؛ حكمة الفطرة، والتجربة والحياة، فهي رأس العائلة، وهى التي كانت ترعى العائلة أثناء وجود ابنها مع الجيش في السودان.

ب) الدراسـة والتكـويـن

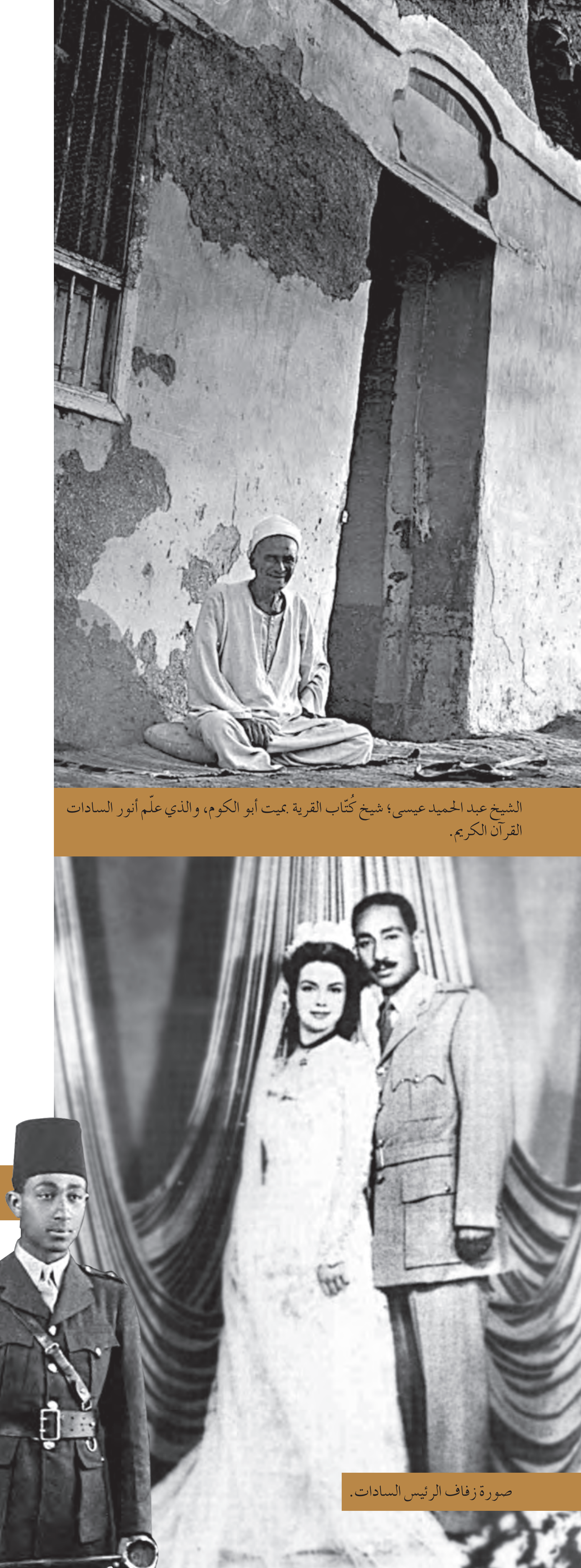
على إثر مقتل السردار الإنجليزي السير لي ستاك؛ حاكم عام السودان، في ١٩ نوفمبر ١٩٢٤م؛ فإذا بإنجلترا توجه إنذارين شديدي اللهجة إلى الحكومة المصرية، وبمقتضاهما عاد الجيش المصري من السودان، وعاد معه أنور السادات، والذي انتقل بأسرته إلى القاهرة. وفي بيت صغير بشارع القائد المواجه لقصر القبة سكنت عائلة السادات، وقد أصر السادات أن يستكمل ولده تعليمه الذي بدأه بمدرسة طوخ، فاختار له مدرسة الجمعية الخيرية الإسلامية بالزيتون، وقد اعتاد الصغير أن يذهب إليها كل يوم سيرًا على قدميه، مارًّا في الطريق بسراي القبة؛ أحد قصور الملك فؤاد، اعتاد أن يتلكأ هو وأصدقاؤه حول سور حديقة السراي في الربيع، رغم ما كان يعتلج في صدورهم من إحساس بالخوف والرهبة، فمجرد الاقتراب من أي شيء يخص الملك كان معناه الهلاك.

تخرج محمد أنور السادات في الكلية الحربية برتبة ملازم ثان في ٦ فبراير ١٩٣٨م، وألحق بالأورطة الرابعة مشاة بمنطقة المكِّس بالإسكندرية، لقد حان الوقت لتعميق الإحساس الدفين بالقوة الداخلية التي كانت مختزنة في عقله الباطن منذ سنوات، فقد حانت الفرصة لإرساء الإيمان الدفين الذي كان منبعه على حد قوله: «أنه لن يخلِّص مصر من الإنجليز وفساد الحكم إلا القوة»؛ ومن ثم يكون الانطلاق، فدأب السادات أن يركز في أحاديثه على وضعين لم يكن أحد يختلف على أنهما يسيئان إلى الجيش وإلى الحياة في القوات المسلحة، وهما البعثة العسكرية البريطانية وما لها من سلطات مطلقة، وانسياق جيل كبار الضباط المصريين الأعمى إلى ما يأمر به الإنجليز.

ج) التجربة السياسية قبل الوصول إلى الرئاسة

في ٧ أكتوبر ١٩٤٢م، صدر النطق الملكي السامي بالاستغناء عن خدمات الملازم أول السادات، ونتيجة إلى أن القبض عليه تم بسبب رغبته في التخلص من الاستعمار الإنجليزي فقد تم نقله إلى سجن الأجانب، فانتاب السادات مشاعر متخبطة وهو في طريقه إلى السجن؛ شعور ممزوج بإرادة النصر وإرادة التحدي، فارتفع أمام عينيه طيف الشيخ درويش زهران المحكوم عليه بالإعدام في حادثة دنشواي، يقين وثقة أن الشيخ زهران لم ينهزم قط، فرغم أنهم حكموا عليه بالإعدام فإن إرادته لم تمت، وعقب الوصول إلى السجن غمرته فرحة غريبة، فرغم تجريده من رتبته واعتقاله فإنه كان يشعر أنه انتصر كما انتصر الشيخ زهران من قبل.

من أجل محاولة التخلص من أنصار الاستعمار كان لا بد من السعي للقضاء على الهالة التي كانت تحيط بالسلطات البريطانية، وجعل صورة الاستعمار تهتز في نظر الناس بصورة لم تحدث من قبل، وبالفعل في ظل ظلام يسود القاهرة يوم ٥ يناير ١٩٤٦م، انتظر حسين توفيق؛ الطالب بالثانوي والمؤسس للجمعية السرية لاغتيال الإنجليز، انتظر السياسي الشهير أمين عثمان؛ مؤسس رابطة النهضة الداعية إلى صداقة إنجلترا، وأطلق عليه ثلاثة أعيرة نارية أردته قتيلاً، ونجح البوليس المصري في القبض على حسين توفيق، وبموجب الضغط عليه، اعترف ودل البوليس على أفراد الجمعية السرية وعلى مخزن السلاح، وبالفعل في تمام الساعة الثانية صباح يوم ١٢ يناير ١٩٤٦م، قرع البوليس باب بيت السادات ودخلوا، فبارح السادات فراشه وذهب إليهم، وأمر وكيل النيابة كمال قاويش بتفتيش البيت، وبعد التفتيش تم اصطحاب السادات إلى سجن الأجانب ليذوق مرارة الحبس مرة ثانية.



الشيخ عبد الحميد عيسى؛ شيخ كُتّاب القرية بميت أبو الكوم، والذي علّم أنور السادات القرآن الكريم.

صورة زفاف الرئيس السادات.

لقطة تاريخية للسادات في شبابه مع رفاقه بالسجن وقد وقفوا جميعًا في قفص الاتهام في محكمة استئناف مصر بحي باب الخلق.

وفي ١٥ يناير ١٩٥٠م، أعيد السادات للخدمة بالجيش برتبة يوزباشي، وانضم مع جمال عبد الناصر وآخرين إلى تنظيم سري سُمي بتنظيم الضباط الأحرار، يهدف إلى الإطاحة بالحكومة الملكية التي كانت خاضعة تمامًا للسيطرة البريطانية، كما يهدف إلى تحرير مصر من الاحتلال العسكري البريطاني، وتحريرها من السيطرتين السياسية والاقتصادية.

وفي ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، انطلق صوت محمد أنور السادات؛ أحد قادة الثورة، من الإذاعة المصرية معلنًا قيام الثورة. ومع صوت أنور السادات، بدأ تاريخ جديد في حياة مصر؛ حيث تخلصت من الاستعمار والاستبداد، وأخذت تتطلع إلى التقدم والحرية. وفي ٢١ يـوليـو ١٩٦٠م، تم إعـلان انتخـاب أنـور السادات رئيسًا لأول مجلس أمة يلتقي فيه أبناء الإقليمين الشمالي والجنوبي، وقام جمال عبد الناصر بالإعلان عن مهمة مجلس الأمة.

د) الوصول إلى الرئاسة

أصدر عبد الناصر قراره بتعيين أنور السادات نائبًا أولاً له في ٢٠ ديسمبر ١٩٦٩م. وقد كان هذا الاختيار اختيارًا هامًّا ومحسوبًا، فالسادات من وجهة نظر عبد الناصر شخص قوي يستطيع أن يحل محله في حالة غيابه، كما يستطيع مواجهة الآخرين الذين كانوا يلتفون حوله ويحاولون السيطرة والهيمنة عليه وعلى الحكم بعد هزيمة ٥ يونية ١٩٦٧م، ويتحينون الفرصة المناسبة لذلك، فضلاً عن أن عبد الناصر لم يرد أن يحرق السادات سياسيًّا من خلال توليه مناصب تنفيذية مغايرة ومتقلبة، إنما احتفظ به دومًا كورقة مستقلة في نظامه السياسي، ليكون جزءًا من توازن توزيع القوى السياسية داخل الدولة، بالإضافة إلى نجاح السادات في أن يثبت قدرته على المناورة في المحافل الدولية. وفي ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠م، رحل جمال عبد الناصر عن مصر، وفي المساء في السابعة والنصف توجه محمد أنور السادات إلى مبنى الإذاعة ليعلن النبأ للعالم بأسره. وفي ١٧ أكتوبر ١٩٧٠م، عقد السيد شعراوي جمعة؛ وزير الداخلية وقتها، مؤتمرًا صحفيًّا أعلن فيه النتائج الكاملة والرسمية لعمليات فرز الأصوات للأفراد المشاركين في الاستفتاء معلنًا أن ٩٠,٠٤ ٪ من المشتركين في الاستفتاء قالوا: نعم. وعلى إثر إعلان نتيجة الاستفتاء، حضر الرئيس السادات الجلسة التي عقدها مجلس الأمة ليؤدي الرئيس الجديد يمين الولاء للدستور والقانون والشعب والوطن أمام ممثلي الشعب.

هـ) حياته الشخصية

تزوج السادات للمرة الأولى من السيدة إقبال ماضي، التي كانت ابنة عمدة ميت أبو الكوم، وأنجب منها ثلاث بنات هن رقية، وراوية، وكاميليا، واستمر الزواج إلى أن نشبت خلافات أثناء فترة اعتقاله؛ وانفصل عنها رسميًّا في مارس ١٩٤٩م. وفي ٢٩ مايو ١٩٤٩م، في حفل بهيج ضم أقرب الأقارب، وفي جو من السرور والنشوة؛ انطلقت الزغاريد لتملأ المكان لتعرب عن عقد قران جيهان على السادات، وكانت أكثر الزغاريد ارتفاعًا هي زغاريد العروسة جيهان، لتعرب عن قبولها السادات زوجًا لها. واستمرت احتفالات الزفاف حتى الفجر، وجلس العروسان معًا في عرش الزواج وهو مزدان بالزهور، وتم افتتاح البوفيه في جو لم تنقطع فيه الراقصات عن الرقص واستمر الموسيقيون في عزفهم، وغنى المغنيون أغاني الحب. ولَّى الليل وجـاء النهـار فاصطحب السـادات عروسته إلى الأهرامات، وتعاهدا أن يصمدا في كبرياء مثل هذا الصمود، وأن يستمر الحب بينهما كما استمر الهرم الأكبر، ومن ثم أعرب العروسان عن بدء رحلة كفاح من أجل تحقيق هدف واحد «الحب والكرامة والشرف والسلام»، وكان ثمرة رحلة الكفاح ثلاث بنات وهن: لبنى ونهى وجيهان، وولد واحد وهو جمال.

ثانيًا: السمات الشخصية للرئيس السادات

إن الأجواء الاجتماعية والثقافية التي عاش فيها السادات قد انعكست آثارها على شخصيته، وطبعتها ببعض الخصائص أو السمات الهامة، التي كانت محركًا لكثير من سلوكه وقراراته على الصعيدين الداخلي والخارجي.

يقول محمد أنور السادات في كتابه البحث عن الذات: «إن العاقل هو من يحرص على النجاح الداخلي؛ لأنه سيظل دائمًا متوازنًا داخل ذاته صادقًا مع نفسه، والصدق مع النفس يعني الصدق مع الناس.. وأنا لا يهمني النجاح الذي يراه الناس فيّ، بل النجاح الذي أراه أنا في داخل نفسي وأرتاح إليه.. هذا النجاح يعتمد أساسًا على معرفة الذات وذلك لمن يؤمن.. يحاسب نفسه قبل محاسبته للغير، ولا يأخذ في الاعتبار ما يناله الإنسان من مكاسب مادية.. إن النجاح الداخلي قوة مطلقة دائمًا لا تخضع لأي مؤثرات خارجية، على عكس النجاح الخارجي الذي يهتز ويتغير من وقت إلى آخر حسب الظروف والعوامل الخارجية فقيمته دائمًا نسبية».



وكتبت جريدة *Christian Science Monitor* الأمريكية يوم ٢٦ إبريل عام ١٩٧٨م قائلةً: «يتميز السادات بوضوح الرؤية ويعبر عن نفسه بصراحة وسحر نادرين.. ولكن كل هذا يمكن أن يتضاءل إلى جانب إحساس كل من يقترب منه أو يستمع إليه بصدق أحاسيس وأفعال وأقوال هذا الرجل العظيم والبسيط معًا، ولعل هذا ما جعله يغزو قلب الغرب وقلب الشعب الأمريكي بالذات».

وقد كتب ج. ر. كاتريت؛ الأستاذ في تاريخ الشرق الأوسط بجامعة دارتموث Dartmouth College بالولايات المتحدة الأمريكية، في يونيو عام ١٩٧٨م؛ حول شخصية السادات ما نصه: «إن مسيرته التي كتبها بنفسه تعطينا صورة لشخصية السادات، وأبرز ملامح هذه الصورة.. قوة الإرادة، والولاء الكامل لله وللوطن والرغبة التي لا تفارقه لحظة في خدمة مصر والمصريين، والصراحة المطلقة، والكرم، وإنسانيته، ودأبه المستمر على تفحص ذاته، وأهم من هذا كله تواؤم أفعاله مع تفكيره، فهو دائمًا يعني ما يقول، وهو أمر يندر وجوده بين غيره من زعماء العالم».

وكتبت صحيفة فرانكفورتر الألمانية عقب اغتيال السادات تقول: «لقد كان الرئيس السادات قائدًا شجاعًا، وسياسيًّا محنكًا، ملتزمًا بمسئولياته وقادرًا على تحدي الصعاب، وقد فقد العالم بموت السادات أحد الساسة النادرين الذين كان هدفهم الأسمى تحقيق السلام والمحافظة عليه».

ثالثًا: السادات وإدارة الأزمات

تولى الرئيس السادات مقاليد الحكم خلفًا للرئيس جمال عبد الناصر، ليرث بمجرد توليه تركة مثقلة بالهموم والأزمات داخليًّا وخارجيًّا.

فعلى الصعيد الداخلي، كانت هناك صدمة نفسية تسيطر على الشعب بسبب وفاة عبد الناصر، خاصةً في ظل وجود العدو الإسرائيلي على جزء كبير من الأراضي المصرية عقب هزيمة ٥ يونية ١٩٦٧م، فضلاً عن وجود خلافات من جانب الوزراء والمسئولين الذين عملوا مع عبد الناصر، وعدم اقتناع الكثير منهم بقدرة السادات على تولي السلطة، بالإضافة إلى أزمات أخرى كفقد الشعب ثقته في الجيش، وحاجة الجيش إلى السلاح وإلى التدريب، وسوء الأحوال الاقتصادية.

أما على الصعيد الخارجي، فقد كان هناك الكثير من الأزمات، منها موقف العالم العربي من مصر وتشككه في قدرة مصر على رد الهزيمة، وموقف الاتحاد السوفيتي المتردد في تزويد مصر بالسلاح، وعدم ثقته في الرئيس السادات، هذا فضلاً عن موقف العداء الأمريكي لمصر ومساندتها لإسرائيل عسكريًّا وماديًّا.



لقد نجح السادات في إدارة الأزمات التي تعرض لها، فعمل على استمالة الجماهير حوله، وعمل على إزالة آثار الهزيمة نفسيًّا أولاً من خلال خطبه وقراراته، ثم عمليًّا بالانتصار في حرب أكتوبر ١٩٧٣م، كما أنه عمل على إعادة الاستقرار والأمن للدولة ولأفراد الشعب، ومن أجل ذلك عمد إلى تهيئة المناخ المناسب لاتخاذ العديد من القرارات السياسية والاقتصادية المصيرية وتجاوز الكثير من الأزمات مثل طرد الخبراء السوفيت، وقرار حرب أكتوبر ١٩٧٣م، وقرار الانفتاح الاقتصادي عام ١٩٧٤م، ثم قرار الذهاب إلى إسرائيل عام ١٩٧٧م.

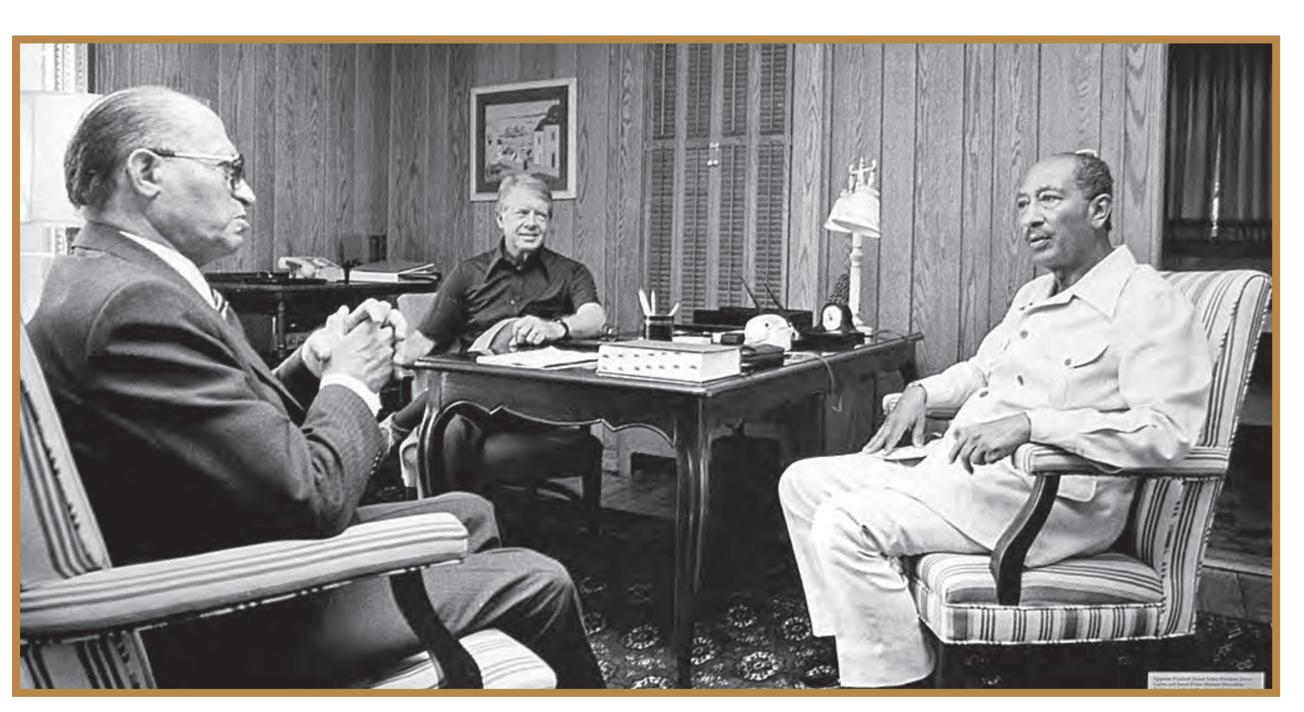
كان السادات بارعًا في أن يستخدم لغتين منفصلتين تمامًا للخروج من الأزمات، قد تتفق هاتان اللغتان في الرسائل التي تنقلاها أحيانًا، وفى أحيان أخرى يحدث صراع بينهما. فاللغة الأولى هي اللغة المنطوقة وهي اللغة التي تنقل المعلومة والحقائق مباشرة، لكن هناك لغة أخرى أكثر عمومية وهي لغة الجسد التي تمثل الجانب اللاشعوري وتعبر عن الجوانب الأكثر حقيقة عما يدور بداخلنا من مشاعر وانفعالات واتجاهات، ولعل هذه اللغة هي الجديرة بالاهتمام على نحو خاص؛ لأن الفرد عليه أن يهتم بها. ولكن حينما يكون الموضوع متعلقًا بالحاكم فإن الوضع يختلف؛ كونه مرتبطًا بقرارات مصيرية، ولذلك فالحاكم في حاجة إلى تدريب وإعداد من نوع خاص من أجل أن يمتنع عن إظهار الحركات النمطية غير الجذابة.

لا يوجد حدث تاريخي قلب الموازين الدولية وعرّفنا على هذا الجانب النفسي من شخصية السادات وحكمته في إدارة الأزمات، أوضح من زيارته للقدس، فمنذ الوهلة الأولى لظهور الرئيس السادات ارتسمت الابتسامة على شفتيه، فنجح بذلك في إرسال العديد من الدلالات الرمزية إلى المتلقين الإسرائيليين، وتجلى هذا في أسلوب السادات في الاستقبالات التي أقيمت له في إسرائيل، فقد كان مستقيمًا وشامخًا، كما كان جذابًا يلقي بعبارات التحية لكل من يستقبله، وعلى الأخص عبارته الشهيرة لرئيس الأركان الإسرائيلي: «هكذا رأيت أنني لا أخدعكم». لقد كان لذلك دلالة نفسية كبيرة؛ حيث جمع الرئيس السادات ما بين اللغة المنطوقة ولغة الجسد ليرسل رسالة إلى المتلقي الإسرائيلي مؤداها أنه يرغب في زرع السلام في المنطقة، وعليهم مساعدته.

على الجانب الآخر، فإن الضباط المصريين المصاحبين للرئيس السادات لم ينجحوا في تقمص الدور على الوجه المطلوب، فقد عانى الضباط الإسرائيليون من إهمال الضباط المصريين لهم واعتبروا أن عدم رغبة الضباط المصريين في مصافحتهم أثناء المباحثات يعني رفضًا ونبذًا لهم لا يحتملونه. ويعد هذا أمرًا طبيعيًّا؛ لأن الضباط المصريين لم يستطيعوا كبح الشعور الدفين برفض الآخر الذي دارت فيما بينهما معارك دامية أسفرت عن استشهاد الكثير والكثير.

وهناك موقف آخر نجح السادات في إدارته على أكمل وجه، وهو زيارته للنصب التذكاري لضحايا النازي، إذ نجح السادات في أن يرسم على وجهه التأثر الشديد، من أجل أن يرسل رسالة مؤداها أنه يفهم معنى المذابح في الذاكرة اليهودية، وأنه متعاطف مع ما يشعرون به من مخاوف. وسوف يأخذ هذا في اعتباره في المباحثات القادمة. هذا فضلاً عن خطاب الرئيس السادات في الكنيست الإسرائيلي، فنجح في استمالة الرأي العام باسترساله، ففي حديثه وتعبيرات وجهه وانفعالاته رسالة أراد أن يرسلها إلى المجتمع العالمي، ألا وهي أنه يرغب في السلام، ولعل أبرز ما قاله السادات واستخدم فيه لغة الجسد ليجمع بذلك بين اللغتين؛ اللغة المنطوقة ولغة الجسد: «إن مصر لم تعد تنبذ إسرائيل كما كان في الماضي، وإنها مستعدة لقبولها كجزء من المنطقة وإرساء سلام دائم معها، وإن الوقت قد حان لإجراء مباحثات مباشرة بين الطرفين». وبذلك نجح السادات في كسر حاجز نفسي لدى الإسرائيليين برغم الإحباط الذي عاناه الإسرائيليون، نتيجة رفض السادات للمحادثات الثنائية أو التسوية الجزئية، وتأكيده بأنه ما زالت هناك خلافات سياسية بين الأطراف المتصارعة.

واليوم ونحن نحتفل بمرور مائة عام على ميلاد السادات، نؤكد أنه رحل ولكن بقيت روحه وأفكاره، فبمقاييس التاريخ ذهب السادات إلى لقاء ربه ولكن يظل سجل أعماله حافلاً بالإنجازات، فقد كان بحق رجلاً يقبل التحدي وقادرًا على مواجهة الخطر، ويرفض الهزيمة، وهو رجل لم يكتف أن تكون قوته بداخله بل أصر على إشعاع القوة في قلب أمته، فعلَّم بذلك جيله ومن بعده كيف يتم تخطي الهزائم وكيف يتم التخطيط للمعركة، فهو صاحب شعار أنه بالإيمان والإرادة يمكن تحقيق المستحيل.



الرؤساء أنور السادات والأمريكي جيمي كارتر والإسرائيلي مناحم بيجين خلال مفاوضات السلام بين مصر وإسرائيل برعاية الولايات المتحدة الأمريكية، بمنتجع كامب ديفيد بالولايات المتحدة سبتمبر ١٩٧٨م.



الرئيس أنور السادات ضاحكًا مع أعضاء مجلس الأمة، والذين قدِموا إلى القصر الرئاسي لإعلان تأييدهم له عقب قرارات ١٥ مايو ١٩٧١م.



الاحتفال بعودة الملك فؤاد من أوروبا عام ١٩٢٩م

قوس النصر على النسق المصري القديم ابتهاجًا بعودة الملك فؤاد من أوروبا، وعليه نفذ حرف F؛ الحرف الأول من اسم الملك فؤاد باللغة الإنجليزية.



قوس النصر مزدانًا بالأنوار ليلاً.





الملك في الباخرة قبيل وصوله إلى الإسكندرية.



الأعلام والزينات ومظاهر الاحتفال في شوارع مدينة الإسكندرية بعودة الملك.





الملك فؤاد يرد التحية إلى حرس الشرف الذين كانوا في استقباله حين عودته من أوروبا.



السرادق المقام للاحتفال، وفيه الملك فؤاد يستمع إلى أحد المتحدثين، وقد وقف على يمينه سعيد باشا ذو الفقار.



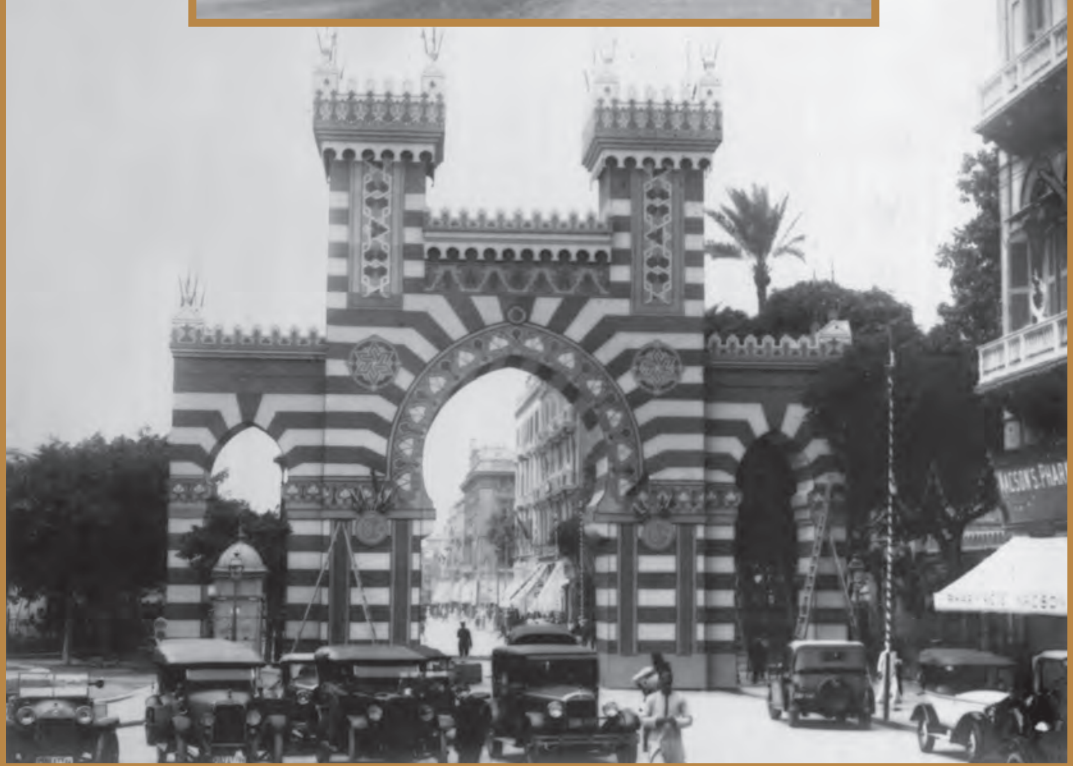


التاج المصري.

تفاصيل من قوس النصر الذي صنع وفقًا للطراز الإسلامي مزدانًا بالأنوار ليلاً.







أحد أقواس النصر التي صنعت على نسق الطراز الفني الإسلامي؛ حيث ظاهرة تناوب الألوان الفاتحة والداكنة (الحجر المشهر) المعروفة في المساجد الإسلامية في القاهرة.



أحد أقواس النصر التي كُتب عليها باللغة العربية «فليحيا الملك، فؤاد الأول».



بوائك على النسق المصري القديم متراصة في الشوارع التي يمر منها موكب الملك فؤاد.



زمردة تفضلها..



لأنها
خلاصة
أفخر
أنواع
الليمون
من أفضل
مزارع
العالم

كوثر

زجاجة كبيرة

بثمن الصغيرة

٥ اصناف لذيذة
برتقال . ليموت
سيدر . رمان . فراولة

الصنف الأحسن دائما



ايمان تفضلها..



هدى شمس الدين تفضلها..



لأنها
خلاصة
أفخر
أنواع
الليمون
من أفضل
مزارع
العالم

كوثر
الجديدة

المصانع تابع عبده باشا بالعباسية ت ٥٦٠٩٤

KAWSAR

أدب السيرة الذاتية في مصر القديمة

الدكتور حسين عبد البصير

يعتبر أدب السيرة الذاتية غير الملكية أو ما يسمى بـ «كتابة الحياة»، من أقدم الأشكال والأنشطة الأدبية التي عبر من خلالها الأفراد عن هويتهم، وتركوا بصماتهم على وجه الزمن لتجنب النسيان وتأمين استمراريتهم وذكراهم وبقائهم بعد الموت. وظهر هذا الجنس الأدبي مبكرًا في مصر القديمة والعراق القديم. ثم تعمق بشدة فيما بعد العصر الهوميري والعصر الكلاسيكي في اليونان القديم، والعالمين الهلينستي واليوناني/ الروماني، والحضارة العربية؛ حتى صار واحدًا من أكثر الأنواع الأدبية شعبية في الكتابة الحديثة والمعاصرة. وشهد مجال كتابة الحياة غير الملكية محاولات عدة لتعريف الأشكال المختلفة التي استخدمها الأشخاص ليعبروا عن ذواتهم وحيوات الآخرين، وكان أول التعريفات هو «تاريخ»، أو «تاريخ حياة»، أو «حياة». واستخدمت الكلمة «بيوجرافيا» للتعبير عن «كتابة الحيوات» في بداية القرن السابع عشر الميلادي. ثم في عام ١٦٨٣م، استخدم دريدن «بيوجرافي» كاصطلاح للتعبير عن «حياة الذات المكتوبة». وبعد ذلك في عام ١٧٩٧م، دخل المصطلح «أتوبيوجرافي» اللغة الإنجليزية. ولعل أشهر التعريفات لذلك الشكل الأدبي هو «سيرة ذاتية» (أتوبيوجرافي)، و«سيرة» (بيوجرافي)، وتشكيل الذات، وتقديم الذات.

ويكتب السيرة الذاتية (الأتوبيوجرافي) عادة صاحبها بلسانه مستخدمًا ضمير المفرد المتكلم «أنا»، بينما يكتب السيرة غير الذاتية (البيوجرافي) شخص آخر غير صاحبها؛ لذا تكتب عادة بضمير الغائب.



تمثال جد حور.





لوحات حسي رع الخشبية.

وما يعنينا في هذا السياق هو أن السير المصرية لم تشكل سيرًا ذاتية بالمعنى المعروف لدينا عن السيرة الذاتية في ثقافتنا الحديثة والمعاصرة؛ وذلك لأن السير المصرية القديمة ربما أُلفت في حياة أصحابها أو بعد وفاتهم. ومن المحتمل أن صاحب السيرة قد يكون شارك في تأليف أو اختيار أو إملاء النص الأدبي الخاص بسيرته؛ غير أن هذا الأمر غير مؤكد. ويستخدم مصطلح سيرة ذاتية في مصر القديمة تجاوزًا وبشكل غير دقيق ودون أن يكون ذا صلة بمفهومنا لنفس الجنس الأدبي في العصر الحديث، ودون الإشارة إلى حقيقة وطبيعة ومفهوم ذلك النوع الأدبي في مصر القديمة ولدى المصري القديم. ويعد مصطلح «سيرة» (بيوجرافي) أكثر مناسبة للسيرة المصرية القديمة؛ نظرًا لكونه أكثر مرونة ويترك العلاقة مفتوحة وقابلة للتأويل بين النص وصاحبه ومؤلفه. وأُلفت أغلب السير الذاتية المصرية القديمة بضمير المفرد المتكلم «أنا»؛ لذا أطلق عليها العلماء لقب سيرة ذاتية اعتقادًا منهم أن صاحب السيرة هو مؤلفها بسبب تحدثه إلى جمهور المتلقين بضمير المفرد المتكلم «أنا»، على الرغم من اختلاف هذا الجنس الأدبي المصري القديم عن فن السيرة الذاتية في الثقافة الغربية أو العربية المعاصرة. وعلى هذا الأساس يبقى التعريفان الإشكاليان الخاصان بهذا الجنس الأدبي المصري الأصيل؛ سيرة ذاتية (أتوبيوجرافي) على الرغم من عدم معرفتنا بالمؤلف الحقيقي لهذه النصوص الأدبية، وسيرة غير ذاتية (بيوجرافي) على الرغم من عدم تأكدنا من أن شخصًا آخر قد ألف تلك السير أو أن أصحابها المنسوبة إليهم هم من ألفوها.

وكُتبت السير الذاتية المصرية القديمة بداية من عصر الدولة القديمة إلى العصر اليوناني/ الروماني على أسطح التماثيل واللوحات وجدران المقابر والمعابد والتوابيت والصخور.

ويمكن القول إن جذور السير عميقة في التاريخ المصري القديم، وربما تعود بداياتها إلى لوحات الأسرة الأولى التي حمل أصحابها العديد من الألقاب، مرورًا بلوحات حسي رع الخشبية في المتحف المصري بالقاهرة من الأسرة الثالثة، وصولاً إلى سيرة متن في بداية الأسرة الرابعة، واهتمت تلك السيرة الأخيرة بأمور قانونية. غير أن أول سيرة تقدم لنا نوعًا من الفن القصصي هي سيرة دبحن من نهاية الأسرة الرابعة أو بداية الأسرة الخامسة. وفي الأسرة الخامسة، يخبرنا صاحب السيرة كثيرًا عن نفسه، ويمكن تقسيم هذا النوع من السير إلى نوعين: «سير مثالية» تتفق كلية مع مفهوم ماعت الأخلاقي، وتقدم صاحبها بجمل تقليدية طويلة تُعنى بإظهاره كشخص مثالي، والنوع الثاني يسمى «سيرة ذات حدث»، وفيها توصف خبرات صاحب السيرة والحدث (الأحداث) التي مر بها في حياته خصوصًا الوظيفية، ومن خلالها يمكن استنتاج التاريخ. ومنذ نهاية الأسرة الخامسة، بدأت السير تقدم حياة أصحابها الوظيفية بتفاصيل عديدة مثل عهود الملوك الذين خدموهم ويطلق عليها «سير الوظيفة»، واستمرت في الأسرة السادسة. وأكدت سير الأسرة الخامسة على العلاقة المتفاعلة بين الملك والنبيل صاحب السيرة، على عكس سير الأسرة السادسة التي ركزت على أعمال أصحابها، وكانت خير مقدمة لسير عصر الانتقال الأول، كسيرة الدعو قار من إدفو على سبيل المثال.

وقد عبرت سير عصر الانتقال الأول عن التشرذم السياسي الذي مرت به مصر في تلك الفترة العصيبة من تاريخها القديم. ومع توحيد البلاد في عصر الدولة الوسطى، ظهرت روح جديدة في السير تستند إلى القيم الأخلاقية. وفي عصر الدولة الحديثة، امتلأت السير بالأحداث التاريخية نظرًا لفتوحات

مصر العسكرية في الشرق الأدنى القديم وإفريقيا. بينما لم تزهر السير كثيرًا في عصر العمارنة. على عكس عصر الرعامسة الذي شهد اهتمامًا كبيرًا بالعقيدة الجنائزية؛ ذلك التوجه الذي استمر وازدهر في سير عصر الانتقال الثالث والعصر المتأخر والعصر اليوناني/ الروماني.

وكانت السير تكتب مكثفة في مضمونها، وتداخلت مع أجناس أدبية عديدة مثل فن القص وأدب الحكمة والأدب الجنائزي والأدعية الأخروية. وركزت السير على أهم معالم مسيرة المسئولين الوظيفية والمحطات البارزة في حياتهم. وكتب عدد كبير من موظفي الدولة المصرية سيرهم؛ فمن أصحاب السير كان هناك الكهنة ورجال الدين والفنانون والأطباء والوزراء والموظفون المدنيون والعسكريون بدرجاتهم الوظيفية والموظفون الإداريون كالمشرفين على القصر الملكي أو الحدود المصرية أو بلاد النوبة. وتنوعت درجات وأطياف الموظفين؛ فكان من بينهم موظفون من كبار رجال الدولة من الصف الأول وموظفون من درجات وطبقات وظيفية أدنى منهم قليلاً، غير أن جميعهم انتمى إلى صفوة المجتمع المصري القديم وطبقة النبلاء المتميزة، ولم تُكتب السيرة لغير هذه الطبقة الإدارية الحاكمة بأغلب أطيافها البيروقراطية والتكنوقراطية، فلم نجد على سبيل المثال سيرًا تخص عامة الشعب، وكذلك لم تنتشر سير النساء من الطبقة العليا إلا في العصر المتأخر والعصر اليوناني/ الروماني.

وقد أظهرت السيرُ المسئولَ بصورة مثالية متوافقة مع أفكار ومعتقدات طبقة النبلاء المصريين. وكان الغرض من كتابة مثل هذه السير إضفاء مسحة من التقوى والورع على صاحبها في أعين الآلهة وأفراد عائلته ومجتمعه والأجيال التالية؛ وذلك حتى لا تندثر سيرة الموظف، وحتى يكون سجل إنجازاته في الوظيفة والحياة فخرًا له ولعائلته، وحتى يرث أفراد أسرته منصبه من بعده، ومن ثم ينعمون بالامتيازات التي تمتع بها صاحب السيرة في الحياة الدنيا والتي يأمل أن تستمر بعد وفاته، وأن ينعم بحياة أبدية سرمدية في العالم الآخر، وألا تتوقف القرابين المادية من مأكل ومشرب عنه وعن مقبرته. وفي هذه السير، جاء الفرد انعكاسًا للسياقين الثقافي والاجتماعي للمجتمع المصري القديم. وكنتيجة غير مباشرة، ألقت تلك السير – بشكل عفوي – بأضواء كاشفة على التاريخ الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لمصر القديمة.

ويعد هذا الجنس الأدبي طرازًا أدبيًا فريدًا ظهر في مصر القديمة، مقدمًا الفرد المصري في سياق أخلاقي وقيمي ومجتمعي وثقافي وأخروي يختلف تمامًا عن مفهومنا الحالي لفن السيرة الذاتية الحديثة. فهذا الشكل الكتابي ينتمي للأدب المصري القديم في سياقه العريض، وعلى وجه الخصوص إلى العقائد المصرية القديمة التي تميل إلى إظهار المتوفى في صورة مثالية تكون شفيعة له، ومن ثم تكفل له دخول جنات النعيم (حقول الإيارو) في العالم الآخر.

وكان تأليف تلك السير نمطيًا للغاية في معظم الأحوال. وتتكون السير عادة من ألقاب وصفات صاحب السيرة، واسمه وشجرة عائلته، والنص القصصي، وتمنيات للحياة الآخرة. وكان من المكونات الأساسية للسيرة الكاملة النموذجية ما يعرف بـ «النداء إلى الأحياء» ضمن صيغة تقدمة القرابين للمتوفى. وإذا لم يحصل المتوفى على القرابين التي كان يتوقعها ويريدها، يمكنه من خلال هذه الصيغة أن يتوجه بندائه للأحياء المارين بمقبرته كي يتلوا من أجله صيغة أقرب للتالية: «يا أيها الذين (ما زالوا) يعيشون على الأرض، الذين سوف يمرون بمقبرتي هذه، سواء أكنتم ذاهبين إلى الشمال أو إلى الجنوب، الذين يحبون الحياة ويكرهون الموت، والذين سوف يقولون: «ألف رغيف من الخبز وإناء من الجعة من أجل صاحب هذه المقبرة»، سوف أحرسهم في الجبانة؛ لأنني ممتاز مزود بروح طيبة وخيرة».

ثم حدث تطور لاحقًا للنداء إلى الأحياء عرف بصيغة «لفظة الفم». وفي هذه الصيغة، يؤكد المتوفى للأحياء أنه لا يريد منهم غير ترديد نداء من أجله، وأن هذا الفعل عنده أفضل من الحصول على القرابين المادية. وكانت هذه الصيغة تكتب عادة على النحو التالي: «من فضلكم أعطوني مما في أيديكم. لكن (على سبيل المثال) إن لم يكن هناك شيء في أيديكم، فقولوا فقط بألسنتكم: «ألف من الخبز والجعة والثيران والطيور و(أواني) الألباستر والكتان، (في الواقع) ألف من كل الأشياء النقية من أجل صاحب هذه المقبرة». إنه (بعد كل شيء) لفظ بالفم. وهذا لا يعد شيئًا يقلق المرء بصدده، وهو أكثر إفادة للشخص الذي يفعله أكثر من الذي يتسلمه». وفي هذا ما يوضح أن السير المنقوشة على جدران المقابر أعلت من شأن أصحاب المقابر، وعبرت عنهم بأسلوب مكتوب عجزت المناظر والنقوش عن تقديمهم به. وكان من بين الجمل التقليدية في تلك السير ما يعبر عن أصل وعصامية أصحاب السير وقيمهم الأخلاقية ودورهم الاجتماعي نحو الطبقات المحتاجة في المجتمع؛ فعلى سبيل المثال يقول صاحب السيرة: «خرجت من بيتي، جئت من إقليمي». ويضيف: «أعطيت خبزًا للجائع وملابسًا للعاري». ونعرض فيما يلي بعضًا من نماذج السير من عصور مصرية متنوعة:



أولاً: جزء من سيرة حرخوف
(عصر الدولة القديمة – الأسرة السادسة)

تعتبر سيرة الموظف حرخوف المنقوشة على واجهة مقبرته بأسوان من أهم وأروع السير في عصر الدولة القديمة، وأكثرها كثافة وتفاصيل وإثارة وتشويقًا، وإظهارًا للحياة خارج مصر ودور مصر الخارجي في النوبة في نهايات عصر الدولة القديمة. ولعل من أروع ما فيها ذلك الخطاب الذي أرسله الملك الطفل ببيي الثاني إلى حرخوف يوصيه فيه بالحفاظ على القزم الذي أحضره معه. وتعد ظاهرة تضمين خطابات من الملك لموظفيه من الملامح الجديدة في سير الدولة القديمة. وتظهر تلك السيرة أيضًا تطور ونمو فن السيرة وتحوله إلى جنس أدبي متميز في ذلك العصر المبكر. وبعد المقدمة التقليدية في السير والتي تتضمن عادة صيغة «قربان يقدمه الملك»، واسم وألقاب المتوفى صاحب السيرة، يقول حرخوف: «جئت هنا من مدينتي، انحدرت من إقليمي. وبنيت بيتًا، وصنعت أبوابه، وحفرت بِركة، وزرعت أشجار الجميز. لقد مدحني الملك، وأوصى أبي بوصية لي».


تفريغ لجزء من سيرة إيخرنفرت (الأسرة الثانية عشرة).

ثانيًا: جزء من سيرة إيخرنفرت
(عصر الدولة الوسطى – الأسرة الثانية عشرة)

ومن الدولة الوسطى، نورد جزءًا من سيرة إيخرنفرت المعروفة على لوحة برلين ١٢٠٤ بالمتحف المصري ببرلين بألمانيا. وفي هذا النص الأدبي المتميز، يصف لنا إيخرنفرت المهمة التي أرسله فيها الملك سنوسرت الثالث من البلاط الملكي في اللشت شمال البلاد إلى أبيدوس في الجنوب كي يرمم تمثال الإله أوزير، وتماثيل الآلهة الأخرى المرتبطة به، وكذلك كي يجلب ويعد المواد المستخدمة في الطقوس، فضلاً عن القيام بالخطوات المطلوبة لإتمام الطقسة الدرامية بأبيدوس. ويقول إيخرنفرت في جزء من ذلك النص المهم: «قمت بكل شيء وفقًا لما أمر به جلالته كي أجعل فعالاً كلَّ ما أمر به سيدي من أجل أبيه، أوزير (سيد) الغربيين، سيد أبيدوس، القوي والأكثر عظمة في الإقليم الثيني».


جزء من سيرة إيخرنفرت (الأسرة الثانية عشرة).

ثالثًا: جزء من سيرة أحمس بن أبانا (عصر الدولة الحديثة – الأسرة الثامنة عشرة)

تعد سيرة أحمس بن أبانا واحدة من أفضل السير في عصر الدولة الحديثة. وهي منقوشة في مقبرته بالكاب بمصر العليا. وترجع أهمية ذلك النص الأدبي إلى كونه وثيقة تاريخية فريدة تحكي قصة طرد الهكسوس من مصر من منظور عسكري مصري؛ حيث كان شاهد عيان ومشاركًا في معارك تحرير مصر من محنة الاحتلال الهكسوسي البغيض. وفي ذلك الصدد، يقول أحمس بن أبانا: «الآن عندما كونت أسرة، ألحقت بالمركب الشمالية؛ لأنني كنت شجاعًا. وسرت خلف الحاكم على الأقدام عندما كان يقود عربته الحربية. وعندما حوصرت بلدة أواريس، قاتلت بشجاعة على الأقدام في حضور جلالته».



تمثال نب نت إيرو
(الأسرة الثانية والعشرون).

رابعًا: جزء من سيرة باك إن خونسو (عصر الدولة الحديثة – الأسرة التاسعة عشرة)

ترجع سيرة باك إن خونسو – المنقوشة على تمثال كتلة حاليًّا بمتحف الفن المصري بميونخ بألمانيا، وكان أصلاً في معبد آمون بالكرنك بالأقصر – إلى الأسرة التاسعة عشرة. وشغل باك إن خونسو منصب كبير كهنة آمون لمدة عشرين عامًا بداية من العقد الثالث من عهد الملك الشهير رمسيس الثاني. ويقول باك إن خونسو في جزء من سيرته: «أيها الكهنة، وآباء الإله، والكهنة المطهرون في معبد آمون: أعطوا باقات إلى تمثالي، وتقدمات لي؛ (لأنني) كنت خادمًا فعالاً ليس يده... متس قامع ماعت، وكرهت الشر، ومعظمًا من أنعم آلهة؛ كبير كهنة آمون، باك إن خونسو (صادق الصوت)».



تمثال راكع لجحوتي يقدم قرابين
(الأسرة الثامنة عشرة).



تمثال للسيدة شبن سوبدت
(الأسرة الثانية والعشرون).

خامسًا: جزء من سيرة باي إف إتشوا إم عاوي نيت (العصر المتأخر – الأسرة السادسة والعشرون – أو العصر الصاوي)

توضح سيرة باي إف إتشوا إم عاوي نيت، أنشطة الترميم والحفاظ على تراث الأجداد والأسلاف التي اتبعها ملوك الأسرة السادسة والعشرين الصاوية. ففي نهايات العصر الصاوي، جاء هذا الموظف المهم باي إف إتشوا إم عاوي نيت من الشمال في مهمة ملكية لترميم وإصلاح وإعادة بناء معبد الإله، وغيره من شئون أبيدوس والإقليم الثيني في جنوب مصر. وهذه السيرة منقوشة على تمثال موجود بمتحف اللوفر في باريس في فرنسا ويحمل رقم (٩٣ أ). وفي مختتم سيرته، يقول باي إف إتشوا إم عاوي نيت راجيًا من الإله: «يا ليته يعطي الحياة لولده؛ أمازيس (الاسم اليوناني للملك أحمس الثاني) بن نيت، يا ليته يعطيني هبات من الملك، وتبجيلاً أمام الإله العظيم! أيها الكاهن، امدح الإله من أجلي! يا أيها الذين تأتون من المعبد مباركين، قولوا: يا ليت المشرف على القصر الملكي باي إف إتشوا إم عاوي نيت، ابن نع إن إس باستت؛ يكون في مركب الإله، يا ليته يحصل على الخبز الأبدي بين أوائل المباركين».

تمثال باي إف إتشوا إم عاوي نيت (العصر المتأخر).

تمثال نس با كا شو تي (العصر المتأخر).

سادسًا: جزء من سيرة تاي إيمحتب (العصر البطلمي – عهد كليوباترا السابعة)

تعد سيرة النساء قليلة في مصر القديمة، وظهرت متأخرة عن سير الرجال. وتؤرخ سيرة تاي إيمحتب عهد الملكة البطلمية الشهيرة كليوباترا السابعة. وهذه السيرة مكتوبة على لوحة محفوظة حاليًّا في المتحف البريطاني في لندن بإنجلترا وتحمل رقم (١٤٧). وتقص سيرتها إنجابها ثلاث بنات وطفلها الذكر الذي طال انتظاره. وتقول تاي إيمحتب في هذا الشأن: «هو (الإله) جعلني أحمل بطفل ذكر».

ومن خلال ما تقدم، يتضح لنا تميز وتفرد وقِدم فن السيرة في الأدب المصري القديم عبر معظم عصور التاريخ المصري القديم. وأنه كان خير وسيلة تعبر عن طبقة النبلاء، وتوضح بجلاء أفكارها ومعتقداتها وتراثها وتطلعاتها لما بعد الموت والحياة الأخرى. وأن تلك الطبقة كانت تسعى حثيثًا للقضاء على النسيان ومحاربة إهمال ذكرى وشأن وأمر صاحب السيرة بعد الموت. وأنه كان عند هذه الطبقة رغبة عارمة في الحفاظ على ذكراها حية طيبة ومتمتعة بموفور الجزل والعطاء الذي كانت تحظى به في الحياة الدنيا من أجل الفوز بأبدية لا شقاء ولا فناء من بعدها.

تمثال نصفي لفتاة (العصر البطلمي).



شارل هنري جوزيف كورديه

النحات الفرنسي في القاهرة

الدكتور ربيع أحمد سيد أحمد



يعد النحــات الفرنسي شــارل هنــري جوزيف كورديبــه Charles Henri Joseph Cordier واحدًا من أشهر النحاتين الفرنسيين في القرن التاسع عشر الميلادي. وقد عاش في الفترة من عام ١٨٢٧م إلى عام ١٩٠٥م. والتحق في بداية حياته بمدرسة العمارة الصغيرة، وتعلم على يد النحات برنارد جون-باتيست Bernard Jean-Baptiste في مدينة فالنسيا ثم اتجه إلى باريس في عام ١٨٤٢م. وكلفه أستاذه برنارد بعمل نقش جداري في ذلك العام، وفي العام التالي كلفه بعمل أربعة تماثيل من الجص لإحدى الكنائس. ثم التحق كورديبه بمدرسة الفنون الجميلة في باريس École des Beaux-Arts وتعلم فيها النحت إلى جانب التصوير، وحصل على ميدالية ذهبية في عام ١٨٤٧م، وفاز في المسابقة الأولى للرسم عام ١٨٥٠م؛ حيث حصل على جائزة شرفية، وميدالية فضية. وفي عام ١٨٥٢م، حصل على جائزة روما الكبرى. وفي عام ١٨٦٣م، عُرض له تمثال في صالون باريس، وكان لهذا التمثال أثر كبير في شهرته. وقد ارتبط اسم كورديبه في مصر باشتراكه في عمل تماثيل السباع الأربعة لكوبري قصر النيل مع النحات جاكمار Jacquemart، وكذلك قيامه بعمل تمثال إبراهيم باشا بميدان الأوبرا.

وقد وصلنا عدد من التماثيل بعضها مؤرخ بعام ١٨٦٦م، وعلى أحدها مكان الصنع في القاهرة، مما يدل على أن كورديبه قد عاش بضع سنوات بالقاهرة قبل عودته إلى فرنسا وتكليفه بعمل تمثال إبراهيم باشا.

تمثال نصفي لشيخ عربي

تمثال نصفي لشيخ عربي في القاهرة محفوظ بمتحف محمد محمود خليل، ويبلغ ارتفاعه ٤٦,٥ سم، وهو يمثل شيخًا عربيًّا يرتدي عباءة فضفاضة وضع طرفها على الكتف الأيمن للتمثال، وطياتها ممثلة بإتقان شديد، وقد مثل كورديبه الشيخ العربي ذا ملامح صارمة، ولحية محفوفة قصيرة، وشارب رفيع، ويضع على رأسه عمامة ذات طيات متعددة متداخلة تنتهي بعزبة تنسدل على الظهر، وتوقيع الفنان موجود على التمثال بالحفر الغائر بصيغة C. Cordier.



تمثال نصفي من البرونز لشيخ عربي، من أعمال النحات شارل هنري جوزيف كورديبه. ارتفاعه ٤٦,٥ سم. ومحفوظ ضمن مقتنيات متحف محمد محمود خليل بالقاهرة. عن: محمد علي عبد الحفيظ، **دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين**: ٣٠٥–٣١٠.

تمثال نصفي لسيدة شرقية

هذا التمثال محفوظ ضمن مقتنيات متحف محمد محمود خليل، وهو مصنوع من البرونز، ويبلغ ارتفاعه حوالي ٤٤ سم، وهو يمثل سيدة شرقية ترتدي ثيابًا فضفاضة، وأظهر المثَّال طياتها ببراعة شديدة، وتتمنطق في وسطها بحزام عريض بينما يُحلي جيدها عقد تتدلى منه أقراص مستديرة يتدلى من وسطه هلال ينتهي طرفاه بأقراص دائرية صغيرة، أما عصابة الرأس فيتدلى منها أقراص دائرية، ويعلو رأسها غصن من إكليل الغار، وقد برع المثَّال في تجسيد الشعر المضفر للسيدة بصورة واقعية؛ حيث ينسدل على ظهرها خمس ضفائر مجدولة، وعلى أسفل الذراع الأيمن للتمثال كُتب بالحفر الغائر ما نصه «Le Caire – 1866 – Cordier».





تمثال نصفي من البرونز لسيدة شرقية، من أعمال النحات شارل هنري جوزيف كورديبه، ارتفاعه ٤٤ سم. محفوظ في متحف محمد محمود خليل بالقاهرة. عن: محمد علي عبد الحفيظ، **دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين**: ٣٠٨.





النحات كورديه وتماثيل الخديوي إسماعيل

نشأت علاقات وطيدة بين شارل هنري جوزيف كورديه (١٨٢٧–١٩٠٥م)، وبين الحاكم المصري الخديوي إسماعيل. وقد اشتهر عن النحات كورديه القيام بعمل العديد من التماثيل النصفية للرجال، والنساء الإفريقيات، والعرب السود منذ سنة ١٨٥٠م حيث كان في سن مبكرة، فقد كرس حياته لدراسة علم الأنثروبولوجيا. وقد أعطى نائب الملك سُرادق للفنان كورديه، وقد استعملته العائلة كبيت خاص بهم حتى قبل القيام بعمل تمثال إبراهيم باشا.

وقد أنتج النحات كورديه عددًا من التماثيل النصفية للخديوي إسماعيل بن إبراهيم باشا بعضها من البرونز، وبعضها من الرخام، وكانت بعض هذه التماثيل توضع في دواوين الحكومة المختلفة. وتعود فكرة إقامة تماثيل العظماء في الميادين العامة إلى الخديوي إسماعيل وبالتحديد منذ سنة ١٨٦٥م، فقد أسند الخديوي إسماعيل إلى الفنان كورديه مهمة نحت تمثال لأبيه إبراهيم باشا، وذلك في عام ١٨٦٨م، ثم كلف أيضًا لجنة فنية فرنسية للإشراف على عمل التمثال من الناحية الفنية برئاسة الكونت نيودركيك Comte Nieuderkeke، فرأت اللجنة إضافة فرنسي آخر هو جاكمار، وقد نُصب التمثال في عام ١٨٧٢م بميدان العتبة الخضراء في أول الأمر.



تمثال نصفي من البرونز للخديوي إسماعيل مرتديًا الزي العسكري، من أعمال النحات شارل هنري جوزيف كورديه.

تمثال إبراهيم باشا

ومن الراجح أن النحات الذي قام بعمل التمثال النصفي لإبراهيم باشا هو النحات شارل كورديه؛ حيث إن النحات شارل كورديه أنتج عددًا من التماثيل النصفية للخديوي إسماعيل بن إبراهيم باشا بعضها من البرونز، وبعضها من الرخام، وكانت بعض هذه التماثيل توضع في دواوين الحكومة المختلفة، وبعضها صنعت بأمر إسماعيل ليضعها في قصوره العديدة. وقد وصلنا من هذه المجموعة أربعة تماثيل متشابهة؛ أحدها من الرخام محفوظ بمتحف قصر المنيل، والثاني من البرونز محفوظ في متحف المركبات بالقلعة، والثالث من البرونز بالمتحف الحربي بالقلعة، والرابع في متحف المركبات الملكية ببولاق. وتمثل جميعًا الخديوي إسماعيل مرتديًا الزي العسكري ببدلته العسكرية الموشاة من الأمام بالزخارف العربية المورقة (الأرابيسك)، وقد مثله كورديه بوجه ممتلئ ينم عن العظمة بلحية محفوفة وشارب عريض. وتتشابه هذه التماثيل في أسلوبها الفني مع التمثال النصفي لإبراهيم باشا. فقد نشأت علاقات وطيدة بين شارل هنري جوزيف كورديه (١٩٠٥–١٨٢٧م)، وبين الحاكم المصري الخديوي إسماعيل، وقد اشتهر عن النحات كورديه القيام بعمل العديد من التماثيل النصفية للرجال، والنساء الإفريقيات، والعرب السود. ومنذ عام ١٨٥٠م حيث كان في سن مبكرة، كرس حياته لدراسة علم الأنثروبولوجيا، وقد كون علاقة وطيدة مع إسماعيل باشا، الذي كلفه بعمل تمثال نصفي لإبراهيم باشا أيضًا.



تمثال إبراهيم باشا.



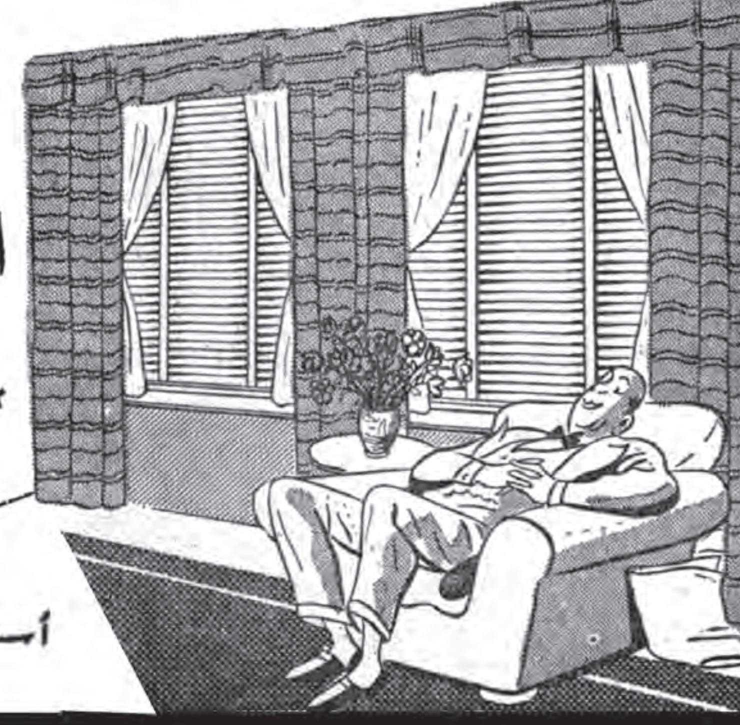


مهما كان الجو حاراً

فباستطاعتك أن تنعم بخلوة ظليلة فى جو رطب معتدل، بفضل

الستائر المعدنية

(VENITIAN BLINDS)

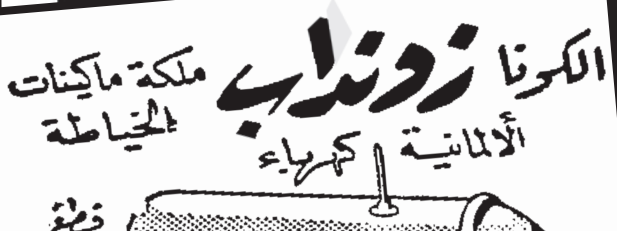


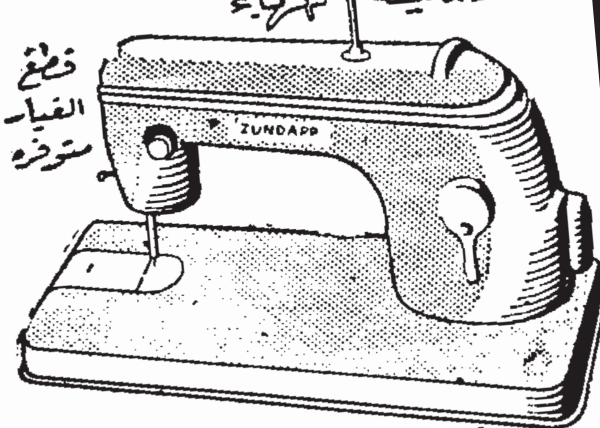
* نوافذنا قابلة التركيب من الألواح الخشبية

البرواز والقطع الاضافية من الالومنيوم

أسعار خاصة لأعمال المبانى

جورج سعد ٢ شارع شريف باشا عمارة شوشة بالقاهرة ت ٥٠٩٩٣





الوكيل الوحيد **مكتب الشرق** مصطفى محمد مصطفى للتجارة والهندسة والمقاولات

١٠ شارع فؤاد الأول عمارة آل طالب شقة ١٠٣ ت ٥٧٥٨٩ ٥٧٤٧١



كل صاحب سيارة حريص عليها خصوصا فى هذه الأيام . فاذا حدث لسيارتك حادث فاعهد بها الى الاختصاصى البارع أحمد عفت صاحب الورشة الميكانيكية لتصليح وتجديد السيارات التى امتازت بالخبرة وبمقدرة عمالها الفنيين مع الاقتصاد فى النفقات والوقت

احمد عفت ت ٤٧٤٦٦

صاحب الورشة الفنية للسيارات شارع القاصد ميدان الخديوى اسماعيل عمارة بحرى



التمثيل العربي

نهضته الأخيرة على يد الجناب العالي الخديوي عباس حلمي الثاني

(مقال منشور في عدد ١ مايو ١٩١٠ من مجلة الهلال)



الخديوي عباس حلمي الثاني؛ خديوي مصر.



دار الأوبرا الخديوية.

إن فن التمثيل من جملة مقتبساتنا عن التمدن الحديث في هذا العصر. ولكننا لا نزال مقصرين فيه أكثر من تقصيرنا في سائر ما اقتبسناه من عوامل هذا التمدن، وطالما جاهرنا بالشكوى من هذه الحال، وكثيرًا ما بينا افتقارنا إلى إتقان هذا الفن لما يترتب عليه من الفائدة في ترقية شئون الاجتماع، ونحن في غاية الاحتياج إلى إصلاح اجتماعنا. و لم تأت هذه الشكوى بفائدة؛ لأن الأدباء يقعدهم الفقر، والأغنياء لَم يهمهم الأمر. وإتقان التمثيل يحتاج إلى بذل المال، وهو في كل بلد لا يستغني عن إعانة الحكومات أو أصحاب الأموال. حتى مصر، فإنها تساعد الأجواق الإفرنجية التي تأتيها في أثناء الشتاء، وتفتح لها أبواب الأوبرا الخديوية، لكنها لا تلتفت إلى الأجواق العربية، فيئسنا من ترقية التمثيل العربي.

ونحن في ذلك اليأس، فُتح لنا باب الفرج، وانتعشت آمالنا بما أظهره سمو الأمير – أعزه الله – من الرغبة في تنشيط هذ الفن على يد جورج أفندي أبيض، وهو من الأدباء الأذكياء رآه يمثل في حفلة عقدتها إحدى الجمعيات الخيرية بالإسكندرية، وشرفها الجناب الخديوي بحضوره، وكان أبيض أفندي في جملة الممثلين الغواة، فأعجب سموه باستعداده للتمثيل فتبرع من تلقاء نفسه أن يذهب هذا الشاب لإتقان هذا الفن في باريس على نفقة سموه. فأطاع وقضى هناك خمس سنوات يدرس ويتمرن، وعاد إلينا بالأمس ومعه جوق فرنساوي مثَّل بضع ليالٍ في الأوبرا الخديوية على سبيل التجربة، وكنا في جملة الذين شهدوا التمثيل، فرأيناه قد طبع على إتقانه. وإذا والاه الأمير بالالتفات أو قررت له الحكومة راتبًا على سبيل الإعانة لتأليف جوق عربي يتلقن الفن على أصوله، يرتقي التمثيل عندنا، ويكون الفضل الأول في هذه النهضة إلى سمو الأمير، وهي خدمة جليلة لا تقل في ثمارها الأدبية عن ثمار مدرسة كبرى تعلم الشبان مجانًا، بل قد تأتي المراسح إذا أُحسن استخدامها بما تعجز عنه المدارس. وعجيب تقصيرنا في هذا الفن مع أنه من أقدم ما اقتبسناه من عوامل هذه المدينة، وإليك تاريخ ذلك:



الفنان جورج أبيض.

أصل التمثيل وتاريخه

التمثيل قديم قلما خلت منه أمة من الأمم التي تمدنت قديمًا. وهو شرقي في منشئه، ظهر في الهند والصين واليابان في أقدم أزمانها، ثم أتقنه اليونان والرومان، وعنهما أخذ أهل العصور الوسطى، فالعصور الحديثة، حتى بلغ ما بلغ إليه الآن. فهو من موضوعات الشرق مثل أكثر عوامل المدينة القديمة. فالصينيون والهنود استخدموا التمثيل في عباداتهم قبل التمدن اليوناني بأجيال. والهنود ينسبون اختراع التمثيل إلى أصل ديني ويقولون إن برهمًا أوحي به إلى حكيم اسمه بهاراتا ومعنى هذه اللفظة «مثَّل»، وكانوا يستخدمون التمثيل في الطقوس الدينية كأهل الصين وغيرهم. وأما اليونان فهم أول من جعل التمثيل فنًّا وقسموه إلى التراجيديا والكوميديا. وأول كوميديا أظهرها اليونان على المراسح مثَّلها سوزاريون ودولون على دكة أو صقالة سنة ٥٦٢ قبل الميلاد. وأول تراجيديا مثلوها سنة ٥٥٦ قبل الميلاد. وكانوا يمثلون أولاً بلا غناء ثم أدخلوا الغناء والموسيقى والملابس. واقتبسه الرومان عنهم سنة ٣٦٤ قبل الميلاد. وأشهر مؤلفي الروايات التمثيلية من القدماء أشيلوس وصوفوكلس وبوربيدس وأرستوفانس وسينكا وغيرهم. ولما نهضت أوروبا النهضة الأخيرة، كان في جملة ما عملت على إحيائه وإصلاحه من عوامل التمدن التمثيل، فتفننوا فيه وأتقنوه، ونبغ بينهم جماعة كبيرة من الممثلين ومؤلفي الروايات التمثيلية، وقد تُرجمت بعض هذه الروايات إلى اللغة العربية، ومُثلت على مراسحنا.

تاريخ التمثيل العربي قبل هذا العصر

التمثيل العربي فن أفرنجي نُقل إلينا مع سواه من عوامل المدنية الحديثة، ولم يكن معروفًا عند العرب قبل الإسلام. أما في الإسلام فالتمثيل من جملة الفنون التي أهملها المسلمون، كما أهملوا ترجمة إلياذة هوميروس وغيرها من آداب اليونان الشعرية والدينية ولا سيما التصوير والنحت. وربما دعاهم إلى هذا الإهمال ما في التمثيل من المشابهة للتصوير والنحت، وبعض المسلمين يذهبون إلى تحريمهما. على أن الشيعة في بلاد فارس لم يمنعهم ذلك من الالتفات إلى هذه الفنون الجميلة، فاشتغلوا بالتصوير والتمثيل وإن لم يكن اشتغالهم رغبة في ترويج الفن نفسه. فإن الفرس أتقنوا التصوير في الأجيال الإسلامية الوسطى إتقانًا حسنًا بالألوان الجميلة، وأكثر اشتغالهم في تمثيل بعض الحوادث الدينية كالمعراج والخليقة، أو الأدبية كتوضيح بعض المواقف في الشاهنامة أو كلستان، أو التاريخية كتصوير بعض وقائع تاريخ الفرس، أو العلمية كتصوير بعض حيوانات في علم الحيوان. وترى أمثلة من ذلك في معرض الكتبخانة الخديوية بمصر.

أما التمثيل فكان اشتغالهم فيه قاصرًا تقريبًا على تمثيل مقتل الحسين يوم عاشوراء، فيمثلون ذلك الحادث برواية تبتدئ بيوم خروج الحسين من مكة، وتنتهي ساعة قتله، وهو الفصل الأخير من الرواية ويسمونه «روز قتل» أي يوم القتل. فهذا الفصل يمثلونه يوم عاشوراء بحضور الشاه ورجال دولته في ساحة كبيرة، فيشخِّصون الحسين وعمر والعباس وجعفر وزينب وسكينة وكلثوم وأم ليلى وعمر بن سعد وغيرهم، وكيفية الواقعة من أول النهار إلى آخره ومقتل الحسين وأصحابه ويفعلون ذلك في ساحة ينصبون فيها الخيام عليها إشارات الحِداد، فيقوم شيخ فيقرأ على الناس حكاية مقتل الحسين بنغم مُحزِن، ولا يكاد يبدأ بالقراءة حتى تهيج عواطف السامعين فيبكون ويندبون وينوحون، فيطوف عليهم شيخ بقطنة يلتقط بها دموعهم ثم يعصرها في قارورة تحفظ بها للاستشفاء عندما يعز الشفاء وتنفد حيل الأطباء. وقد وصف ذلك الاحتفال العلامة موريه في رحلته الثانية إلى فارس سنة ١٨١١م، وقال:

«وفي يوم عاشوراء بعث الشاه إلى السفير يدعوه لحضور الاحتفال «يوم القتل» فسرنا معه، فأجلسوا في خيمة خاصة بنا بالقرب من خيمة جلالته، بحيث نشرف على الساحة الكبيرة، فرأينا عند مدخلها جماعة من القاجارية وهم من قبيلة العائلة المالكة وقوفًا حفاة على شكل دائرة في وسطها رجل يرنم لهم وهم يوقعون أنغامه بالقرع على صدورهم. وفي بعض جوانب الساحة مكان مثلوا به كربلاء، وبالقرب منه خيمتان تمثلان معسكر الحسين الذي كان يقيم فيه مع عائلته. وفي وسط الساحة مرسح من الخشب مغطى بالسجاد لتمثيل الرواية عليه. ولم يبدأوا بالاحتفال حتى جاء الشاه وجلس في خيمته، فبدأوا بالتمثيل فجاء رجل ضخم عاري الجسم إلا الحقوين يحمل قناة طولها ٣٠ قدمًا مرتكزة في منطقة من جلد حول خصره وفي أعلاها راية عريضة مكتوب عليها بعض الآيات القرآنية. ثم جاء رجل آخر في مثل ذلك تمامًا، وجاء بعده رجل أضخم منهما وأكثر عريًا يحمل قربة ماء؛ رمزًا عما قاساه الحسين من العطش في ذلك اليوم. ثم جاءوا بتابوت عظيم يسمونه «قبر الحسين»، يحمله ثمانية رجال على أكتافهم، وعليه الشيلان الثمينة، وفي صدره إكليل أهليجي الشكل مكسوٌّ بالحجارة الكريمة، وفوقه كوكب من الألماس يتلألأ كالشمس، وفي جوانب التابوت كثير من الحلي والمجوهرات. وفي ما خلا ذلك فهو مكسو بالشيلان الكشميرية الملوكية، وعلى قمته عمامة يريدون بها عمامة الحسين، وإلى كلٍّ من جانبي التابوت رجلان يحملان علمين تتدلى منهما الشيلان الثمينة، ينتهي العلم من أعلاه بشكل كف مفتوحة؛ رمزًا عن يد الحسين. ثم جاءوا بأربعة أفراس مسرجة في أثمن ما يكون وعلى جباهها صفائح من الذهب مرصعة بالألماس تنعكس عنها الأشعة حتى تبهر الناظرين، وعلى ظهورها شيلان كشميرية وخز مزركش بالذهب تتدلى إلى جانبها، وفوق السروج أدوات تدل على مقتل الحسين. فلما اجتمع هؤلاء في الساحة وقفوا صفًّا واحدًا على حدة، ثم جاء جماعة عراة لولا شملات صغيرة تغطي بعض أجزاء من أجسامهم وعليهم ملامح البداوة والخشونة، وقد تلطخت أجسامهم بالدماء وهم ينشدون أنشودة بدوية، ويراد بهم أصحاب الحسين وأهله الذين قتلوا معه. ثم جاءوا بجواد أبيض عليه جروح عديدة يمثل الجواد الذي قتل الحسين فوقه. ثم جاء خمسون رجلاً، في يد كلٍّ منهم قطعتان من الخشب يضرب إحداهما بالأخرى، فاصطفوا صفًّا واحدًا أمام الشاه، ثم مشوا مشية منتظمة على توقيع رجل منهم وهم يصفقون. ثم بدأوا بتمثيل المعركة وكيفية قتل الحسين ورفاقه. وفي نهاية هذا الفصل رأينا الحسين طريحًا على الأرض وقد وثب رجال يزيد ليقتلوه، فسمعنا أصوات الندب والنواح من سائر أنحاء الساحة، وشاهدنا الدموع تتساقط من أعين الناس حتى لم يبقَ أحد لم يبكِ. وثار بعض الحضور على القتلة الذين مثلوا رجال يزيد فلم يكد يُقتل الحسين حتى فرَّ هؤلاء، وتعقبهم الناس يرمونهم بالحجارة. وانتهى هذا الفصل بإحراق كربلاء وهي أعشاش أقاموها في بعض جوانب الساحة. ثم ظهر قبر الحسين مغشًّى بالألوان السوداء، وفوقها جلد نمر محشو يريدون به أسدًا يقولون أنه حرس جثته بعد موته. وأفظع ما شاهدناه في هذا الموقف جثث أصحاب الحسين ملقاة ورءوسها بعيدة عنها، وهو منظر مع كونه تمثيليًّا فإن النفس تنقبض منه كثيرًا، فالناظر إلى تلك الجثث يرى الأبدان مصفوفة والرءوس بالقرب منها حتى يخال أنه يرى حقيقة. والواقع أن رءوس تلك الأبدان وأبدان تلك الرءوس مدفونة في الأرض، وفي دفنها صناعة دقيقة يخفيها عن الرائي، ومع ذلك فكثيرًا ما تسبب عن هذا العمل خطر، وخصوصًا في الصيف، فمات من الممثلين جماعة. ثم اختتم التمثيل بخطبة في الحسين ورثائه».

التمثيل العربي الحديث

نقلنا هذا الفن إلى العربية في جملة ما نقلناه من ثمار المدنية الحديثة في القرن الماضي. والسوريون أسبق الشرقيين إلى ذلك لما توفر لهم من أسباب الاختلاط بالإفرنج وإتقان لغتهم والرحلة إلى بلادهم ومشاهدة مراسحهم ومطالعة مؤلفاتهم. وأول من فعل ذلك منهم المرحوم مارون النقاش من أهل بيروت المتوفى





سنة ١٨٥٥م، أي قبل بداية النهضة البيروتية التعليمية. وقد مثل أول رواية عربية سنة ١٨٤٨م، أي قبل إنشاء المدارس الكبرى فيها، وقبل صدور أقدم صحف الأخبار ببضعة عشر عامًا؛ فلم يكن في بيروت يومئذ كلية الأمريكان ولا كلية اليسوعيين ولا المدرسة الوطنية، وقبل أن ينبغ البستاني واليازجي والشدياق وغيرهم. ومع تقدم التمثيل في الظهور على الكليات والصحف فقد سبقتاه، مع أنه جاءنا ناضجًا لأن الروايات التي وضعها النقاش لا تزال إلى الآن من أحسن ما وضع من نوعها في اللغة العربية، ويدل ذلك على استعداد الواضع لهذا الفن وعدم استعداد الشعب له.

مارون النقاش

ولد رحمه الله في صيدا وتربى في بيروت، وكان من حداثته ميالاً إلى العلم، فأتقن الآداب اللسانية وغيرها كالصرف والنحو والعروض والبيان والمنطق، وأخذ في نظم الشعر وهو في الثامنة عشرة، وتعلم الحسابات التجارية على الأصول الإفرنجية وعلمها لكثيرين فكان إمام هذا الفن في بيروت، وتعلم أيضًا القوانين التجارية وكان التجار يرجعون إلى رأيه فيها. وأتقن اللغة التركية والإيطالية والفرنسية، وكان له ولع بالموسيقى وارتقى في مبدأ عمره إلى رئاسة كتاب جمرك بيروت، ثم انقطع للتجارة إلى آخر حياته.

وكان فيه ميل إلى السفر مع صعوبته في ذلك الحين فساح في سوريا كلها. ثم جاء الإسكندرية ومصر سنة ١٨٤٦م في أواخر أيام محمد علي باشا، وشخص منها إلى إيطاليا وهي يومئذ لا تزال أكثر ممالك أوروبا علاقة بالشرق. وحضر فيها تمثيل الروايات على المراسح فأدهشه ما في ذلك من اللذة والفائدة بتمثيل العبرة حتى يراها الناس رأي العين، وخطر له أن ينقل هذا الفن إلى العربية لفائدة أبناء وطنه، وأخذ في العمل حال رجوعه إلى بيروت. فضم إليه جماعة من أصدقائه الشبان النجباء الأدباء، وأخذ يعلمهم التمثيل، وألف لهم رواية «البخيل» وهي أول رواية تمثيلية ألفت في اللغة العربية. فعلمهم أدوارها حتى أتقنوها ومثلوها في بيته سنة ١٨٤٨م في ليلة حضرها قناصل المدينة وأعيانها فأعجبوا بما شاهدوه من دقة التمثيل وإتقان التأليف مع حداثة هذا الفن. فشاع خبر ذلك حتى تناقلته الصحف الإفرنجية، فزاد نشاطًا وإقدامًا فألف رواية «أبي حسن المغفل» أو «هارون الرشيد» مثلها في بيته أيضًا في أواخر سنة ١٨٥٠م، ودعا إليها والي سوريا وبعض الوزراء ورجال الدولة، وكانوا يومئذ في بيروت فأعجبوا به وأثنوا على نشاطه. فلما تحقق نجاح عمله أنشأ مرسحًا خاصًّا بالتمثيل بجانب منزله خارج باب السراي بفرمان سلطاني، وقد تحول بعد موته إلى كنيسة عملاً بوصيته. وفي هذا المرسح شخَّص رواية الحسود السليط وهي كثيرة الفكاهة والعبرة، وكان مع ذلك يتعاطى أشغاله التجارية، وإنما يشتغل بالتمثيل حبًّا في الفن، وكذلك سائر أصدقائه الممثلين. وكانوا في بادئ الرأي يتزلفون إلى الناس ويتملقونهم ليحضروا تمثيلهم، ثم صار الناس يتقاطرون إليهم. وقد نبغ منهم بعد ذلك جماعة من كبار الوجهاء وأهل الأدب، ولو مدَّ الله بأجل النقاش لكان لفن التمثيل شأن آخر ولكنه توفي سنة ١٨٥٥م في طرطوس، وكان قد ذهب إليها لبعض أشغاله التجارية وهو لم يتجاوز الثامنة والثلاثين من عمره.

فخلَّف النقاش في أهل بلاده حب التمثيل، ورغَّب بعض أدباء بيروت في هذه الصناعة، فجعلوا يمثلون في المراسح الخصوصية أو المدارس الكبرى أو المراسح العمومية وأشهرها مرسح سوريا ولا يزال باقيًا إلى اليوم. ومن قدماء المشتغلين بالتمثيل في سوريا بعد النقاش، سعد الله البستاني، وقد مثَّل رواية انتظم في سلكها جماعة من نوابغ الشبان آنذاك.

ونبغ نخبة من الممثلين في بيروت أكثرهم اشتغل في هذا الفن رغبة فيه لا في الكسب. ومن جملة النابغين سليم النقاش؛ ابن أخي مارون؛ مؤسس هذا الفن، ومعه جماعة أشهرهم أديب إسحق، فترجما روايات كثيرة تمثيلية، وألفا جوقًا شخص مرارًا في بيروت.

التمثيل العربي في مصر

وفي أثناء ذلك، تولى عرش الأريكة الخديوية؛ إسماعيل باشا سنة ١٨٦٣م، ونشط أهل الأدب بما سهله لهم من أسباب الرزق في خدمة الحكومة وغيرها، فرغب شبان سوريا في الرحلة إلى هذا القطر السعيد (القطر المصري). واتفق الفراغ من حفر قناة السويس في عهده (١٨٦٩م) فاحتفل بافتتاحها احتفاله المشهور وبنى الأوبرا الخديوية لذلك الغرض، واستقدم لها الممثلين من الإفرنج. فتحدث الناس يومئذ بعظمة إسماعيل وفخامة مرسحه ورغبته في الأدب وأهله؛ فجاء مصر جماعة من أدباء السوريين وكتابهم وشعرائهم. ومن جملتهم المرحومان سليم النقاش وأديب إسحق ومعهما جوق، من جملة الممثلين فيه المرحوم يوسف خياط. فنزلا الإسكندرية سنة ١٨٧٦م، فمثلا عدة روايات في مرسح زيزينيا، فلم يلقيا إقبالاً، فتخليا عن الجوق ليوسف خياط وانصرفا إلى الصحافة. وفي سنة ١٨٧٨م، انتقل الخياط بجوقه إلى القاهرة؛ مقر الخديوي

ورجال الدولة، فنشَّطه إسماعيل وأمر أن تفتح له أبواب الأوبرا ليمثل بها رواياته، ووعد أن يحضر التمثيل هو بنفسه. فمثَّل الخياط فيها رواية «المظلوم» وكان إسماعيل حاضرًا، فغضب لما تخلل التمثيل من ذكر الظلم والظالمين، فتوهم أنهم يعرِّضون به وبأحكامه، فأمر بإخراج الخياط وجوقه من مصر. فعادوا إلى سوريا وظلت الأوبرا الخديوية مقفلة في وجه التمثيل العربي إلى سنة ١٨٨٢م، وكان قد أقيل إسماعيل، وخَلَفَه ابنه المغفور له الخديوي السابق. وجاء في تلك السنة سليمان أفندي القرداحي بجوقه وفيه الشيخ سلامة حجازي، فأذنت له الحكومة بالتمثيل في الأوبرا، وجرت الحوادث العرابية في ذلك العام، فهاجر وكف عن التمثيل و لم يرجع إلا سنة ١٨٨٤م ومعه الشيخ سلامة وليلى، فكانت الأوبرا تغص بالمتفرجين لكثرة الزحام رغبة في سماع الغناء، ثم أقفلت الحكومة الأوبرا عن الأجواق العربية.

ورغب المصريون في أثناء ذلك في التمثيل، ولكنهم قلما استخدموه للارتزاق، وإنما كانوا يمثلون في المدارس أو المراسح بأجواق تتألف من التلامذة، وأول من فعل ذلك المرحوم عبد الله النديم؛ فقد مثَّل بالإسكندرية روايتي «الوطن» و«العرب» في مرسح زيزينيا بحضور الخديوي السابق، فكان لهما وقع حسن في نفسه فتبرع بمائة جنيه لمساعدة الجمعية القائمة بأعباء تلك المدرسة.

التمثيل للجمهور

وقدِم القاهرة منذ نحو عشرين عامًا المرحوم أبو خليل القباني من دمشق ومعه إسكندر أفندي فرح، فاشتغل جوق القباني بضع سنوات، وكان يمثل في مرسح أفرنجي يسمى بوليتياما. ثم استقل فرح أفندي بجوقه، ولكنه اضطر لإنشاء المرسح الخاص به في شارع عبد العزيز، و لم يكن في الإمكان إتقانه كما ينبغي دفعة واحدة لما يقتضيه ذلك من النفقة الطائلة. والارتزاق من التمثيل يومئذ يختلف عما كان عليه في عهد الخياط والقرداحي. لأن هذه الأجواق كانت قائمة بالخديوي وبعض الأمراء والوجهاء، ولا يهمها إرضاء سواهم؛ لأن كسبها منهم، و لم يكن للعامة سبيل لحضور التمثيل في الأوبرا إلا قليلاً. أما أجواق القباني وفرح وغيرهما فكان اعتمادها في الارتزاق على الجمهور، ولا بد لها من إرضائهم. فانتقلت صناعة التمثيل من الخاصة إلى خدمة العامة والوجه الأخير أقرب إلى مقتضيات الارتقاء الطبيعي. فاضطر أصحاب هذه الأجواق إلى تمثيل الروايات التي تستلفت انتباه العامة وتسترعي أسماعهم، فوجدوا الجمهور يميلون على الخصوص إلى الصوت المطرب والنكت المضحكة، فوجهوا عنايتهم إلى انتقاء أطرب المنشدين وتمثيل الروايات المضحكة أو تذييل الرواية بفصل مضحك. ثم أخذت هذه الأجواق ترتقي تدريجيًّا بارتقاء أذواق المشاهدين، و لم يبقَ رائجًا منها في القاهرة إلا جوق إسكندر أفندي فرح وساعده الأقوى على إرضاء الجمهور؛ الشيخ سلامة حجازي؛ المطرب الشهير، فارتقى الجوق والمرسح والحضور معًا.

وما زال الشيخ سلامة عاملاً في جوق إسكندر فرح إلى سنة ١٩٠٤م، فانفصل عنه ولحقه الجوق كله، فأنشأ فرح أفندي جوقًا جديدًا عدَّل فيه عن الطريقة القديمة في التمثيل العربي من حيث كثرة الغناء أثناء التمثيل، وكان قد تقرر في أذهان الناس إلى ذلك الحين ولا يزال ذلك شائعًا إلى الآن، أن التمثيل لا يعد تمثيلاً إلا إذا تخلله أدوار غناء. وأصل هذا الاعتقاد أن مؤسس التمثيل – رحمه الله – لما أراد نقل هذا الفن إلى العربية فضَّل أن تكون رواياته غنائية، أي من النوع المعروف عند الإفرنج بالأوبرا؛ ترغيبًا للناس في حضور التمثيل ولو لأجل سماع الغناء. فألف رواياته على هذا النسق ووضع الألحان لشعرها، وكان هو بنفسه يلحنها، فكان أول ما عرفه أبناء اللغة العربية من الروايات التمثيلية ممزوجًا بالغناء، فساروا على نسقه في الروايات التي ليست من قبيل الأوبرا، فأراد فرح أفندي أن يعدل بالتمثيل إلى أصل وضعه، فجعل جوقه الجديد بلا غناء، فكان لها وقع حسن عند الأدباء، أما الجمهور فلم يجدوا فيها ما كانوا يجدونه في الروايات الأخرى، فنال جوق الشيخ سلامة حجازي الأسبقية وراج رواجًا عظيمًا حتى أصيب الشيخ بانحراف في العام الماضي أقعده عن التمثيل.



الشيخ سلامة حجازي.

تأليف الروايات التمثيلية

ولا بد لنا من كلمة بشأن تأليف الروايات التمثيلية عندنا، فنقول على العموم إن أكثر الروايات المذكورة منقول عن الإفرنجية. وكان مؤلف الرواية في أول هذه النهضة هو ممثلها أو مدير تمثيلها كما رأيت في ما فعله النقاش وغيره، ثم صار المؤلف غير الممثلين. وأشهر من عني في تعريب الروايات التمثيلية المرحوم الشيخ نجيب الحداد، وأشهر ما يُمثل على المراسح المصرية من تأليفه أو تعريبه، حتى جرى كثير من أشعارها وأناشيدها على الألسنة مجرى الأمثال. واشتغل كثيرون غيره في تعريب الروايات، وعدد المعربين يزداد يومًا فيومًا، وتعريبهم يتفاوت دقة وإتقانًا بتفاوت أذواقهم ومواهبهم في الشعر والإنشاد. على أنهم صرفوا عنايتهم على العموم إلى الإنشاد المرسل السهل، وأهملوا ما كان الأولون يتوخونه من التسجيع، ولكنهم قلما التفتوا إلى تأليف الروايات من عند أنفسهم يمثلون بها حوادث عربية شرقية، مما لا يستطيع أدباء الإفرنج إدراك تفاصيله أو لا يحسنون تمثيله لبعده عن مألوفهم. وأتقن ما نعرفه من الروايات التمثيلية المؤلفة في اللغة العربية رواية «المروءة والوفاء» للمرحوم الشيخ خليل اليازجي، وهي الرواية الشعرية الوحيدة في اللغة العربية. وقد شهدنا تمثيلها في بيروت مرارًا، وأحدث رواية تمثيلية ألفت باللغة العربية رواية «السموأل» لأنطون أفندي الجميل، وقد مثلت مرارًا.

وفي مصر الآن عدة أجواق، لكنها محرومة من التمثيل في الأوبرا، ولو أذن لها بذلك وساعدتها الحكومة لتقدمت كثيرًا. على أن الآمال عالقة الآن بالجوق الذي سيؤلفه أبيض أفندي (جورج أبيض) صنيعة الجناب العالي في فن التمثيل. إن تمثيل الروايات الإفرنجية لا يفيدنا الفائدة المطلوبة؛ لأننا في حاجة إلى إحياء التمثيل في اللغة العربية، وذلك لا يكون إلا بتأليف جوق عربي من شبان أدباء فيهم استعداد فطري للتمثيل ورغبة فيه، ولا يتم هذ إلا ببذل المال. وهذا مرجو من فضل مولانا الأمير – أيده الله – فقد بدأ بذلك من تلقاء نفسه، فدلنا تفضله على ميله إلى تنشيط الأدب، وسيحفظ التاريخ ذكرى هذا الفضل لسموه بأنه أول من نهض بفن التمثيل العربي على القواعد العلمية من أمراء هذا القطر. والتمثيل لا يستغني عن مساعدة الحكومات في كل حال. فنرجو أن يكون حظ هذا الفن بمصر مثل حظه في سائر الممالك المتمدنة، بل على الأقل نرجو أن تتعطف الحكومة المصرية عليه مثل تعطفها على الأجواق الإفرنجية.



الأغنية الوطنية في الثورة العرابية

الدكتورة ناهد عبد الحميد



قامت الثورة العرابية عام ١٨٨١م ضد الخديوي توفيق والاحتلال الإنجليزي، والذي تبعه الاحتلال البريطاني عام ١٨٨٢م؛ لتنطلق في ظل ذلك المناخ الأناشيد والأغاني الوطنية لتعبر عن روح السخرية لدى الشعب المصري؛ حيث عبر عن آلامه وغيظه باختيار الصور التي تنم عن احتقاره للمستعمرين، مثل سخريته من الخديوي توفيق والوالي التركي، واستهزائه كذلك من استعداء الإنجليز على العرابيين، وفي مقابل ذلك كان الشعب يتغنى بأسماء قادة الثورة العرابية، مثل عرابي وطلبة وعبد العال، فقال فيما قال:

عرابي طلبة عبد العال　　　هاتو توفيقة الإنجليزية
يا ابن بلدي يا فلاح　　　زوقوا توفيقة للسفاح

حيث تصف الأغنية الخديوي توفيق بأنه سيدة تُزف إلى السفاح، والمقصود به هو المحتل الإنجليزي. وأيضًا أغنية:

يا سيمون يا وش القلمة　　　مين قالك تعمل دي العملة

ويسخر في غنائه كذلك من قادة المماليك، عندما قال:

إيش تاخد يا برديسي　　　إيش تاخد من تفليسي

وانتشرت أيضًا الهتافات الشعبية الحماسية الملحنة، مثل:

يا عرابي الله ينصرك　　　بجيش المؤمنين
يا عرابي بكره عسكرك　　　يكيدوا المجرمين



وبعد أن هُزم عرابي بسبب الخيانة والغدر، أخذ الفن دوره في تضميد جراح الشعب، فظهر ما يسمى بالمواويل الوطنية والقصائد الحماسية، ولهذا تعتبر الثورة العرابية متغيرًا سياسيًّا ثانيًا نتج عنه الكثير من الأحداث السياسية المتلاحقة التي أثرت في تطور وتقدم الأناشيد الوطنية، فعندما عاد محمود سامي البارودي – على سبيل المثال – من منفاه، وهو أحد زعماء الثورة العرابية، ظهر دور «عشنا وشوفنا» من ألحان محمد عثمان وغناء عبده الحامولي، الذي أمرت السلطات التركية بحبسه؛ لأنه يدعو إلى التحرر من الحكم التركي. وانتشرت كذلك كلمات قصيدة قام بتأليفها يعقوب صنوع ونشرها في مجلته «أبو نضارة»، فأخذها الشعب المصري ولحنها وغناها في كل أنحاء مصر، وفيها قال:

يا راوي الدهر حدث عن أبي العجب   واندب زمان التصافي يا أخا العرب

وعندما وقعت مصر تحت وطأة الاحتلال الإنجليزي في عام ١٨٨٢م، استُخدمت الأغنية مثل السلاح في المعركة، فكان مما قيل:

ساكن بلادي بالقوة وعدو الدين

أنا مصري ودمي مانيش بايعه ولا بالملايين

ونيجي نفاتحه في حقوقنا يعمل مسكين

وده بده بيت الكلوة وده بيحمي السكاكين

وكان من أهم شعراء تلك الفترة: محمود سامي البارودي، وعبد الله النديم، وأحمد عبد الغني، ويعقوب صنوع، وآخرون.

ونتيجة للحقد والكره البالغين للإنجليز، نظم إسماعيل صبري باشا كلمات، لحنها محمد عثمان، ومنها:

يا عزيز يا عزيز   كُبة تاخد الإنجليز

العسكري في الطوابي   يا رب انصر عرابي

الميه في الإبريق   يا رب خد توفيق

وهكذا، حدث تنوع في شكل الأغنية الوطنية من خلال القوالب الغنائية المختلفة من قصيدة وموشح ودور، إلى جانب ما كان يسمى بالمسرح الوطني آنذاك ودوره في مواكبة الأحداث والمتغيرات السياسية على مدار تلك الفترة.


زعماء الثورة العرابية: علي فهمي وعبد العال حلمي وأحمد عرابي.



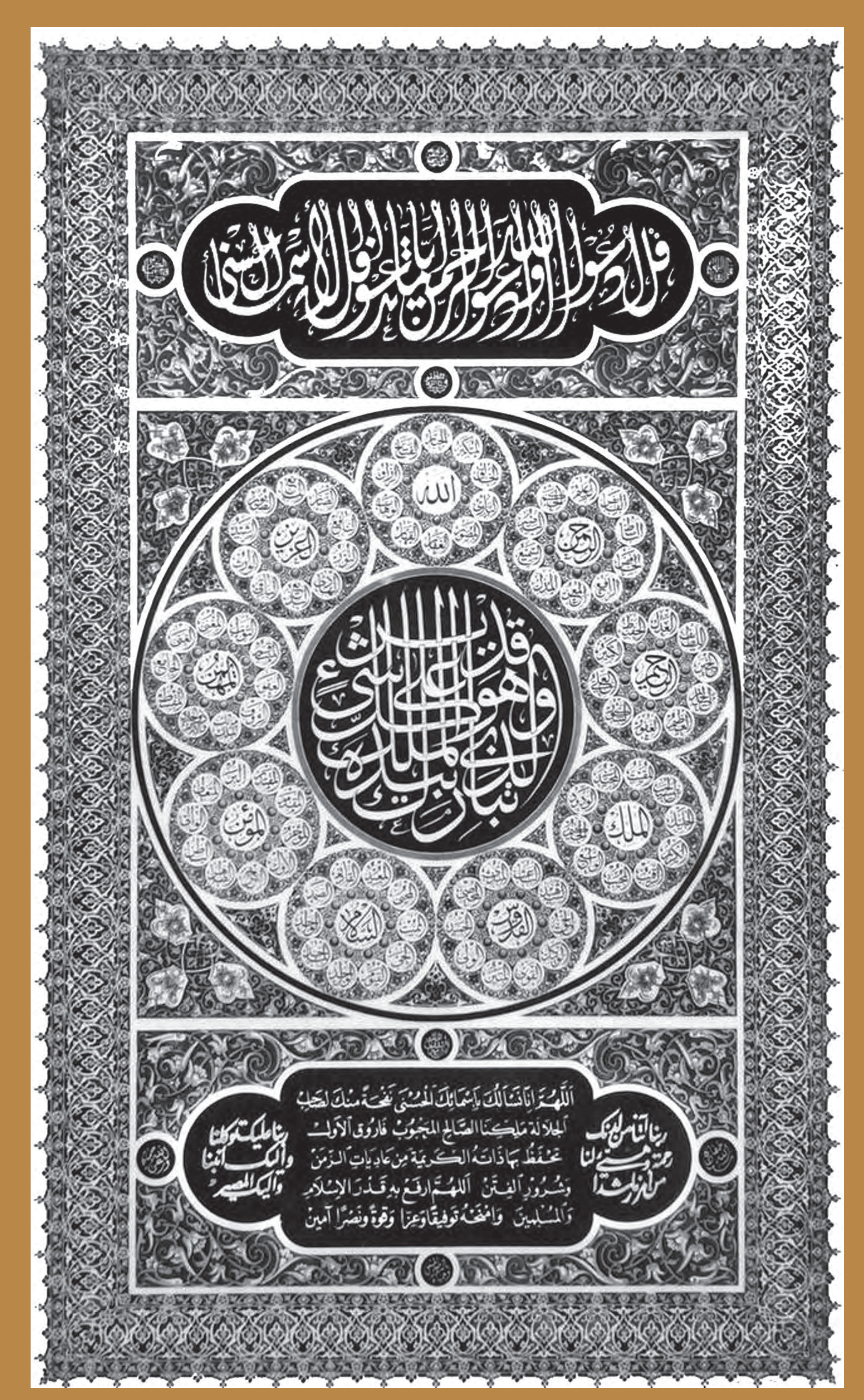
خبيئة الشيخ محمد عبد الرحمن الخطية

الدكتور محمد حسن إسماعيل

ما زالت المدرسة المصرية في الخط العربي تكشف يومًا بعد يوم عن كنوزها وآثارها الخطية الخالدة، ولعل السبب الرئيس في عدم المعرفة بهذه الكنوز والآثار هو كثرتها ووجودها في حوزة الكثير من الأسر التي تحتفظ بذلك التراث، ضمن ما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم. وآخر ما كُشف عنه حديثًا مجموعة لوحات وأصول في حوزة الفنانة التشكيلية إبتسام زكي؛ حفيدة الشيخ محمد عبد الرحمن، وحرم السفير أسامة العشيري؛ رئيس النادي الدبلوماسي المصري، التي احتفظت بكنوز الخطوط العربية للشيخ محمد عبد الرحمن طوال أربعين سنة كاملة.

والشيخ محمد عبد الرحمن من مواليد ١٨٩٠م، ببلدة الميمون بمحافظة بني سويف، وحفظ القرآن الكريم وجوَّده، والتحق بمدارس المعلمين الأولية والأزهر الشريف. تلقى تعليم الخط العربي وفنونه على يد الأستاذ محمود عبد الرازق والشيخ عبد الغني عجور، ثم عُين مدرسًا للخط العربي بالمعهد الأزهري بالإسكندرية عام ١٩٠٩م. ثم انتقل للعمل بمصلحة المساحة المصرية عام ١٩١٩م، وكانت مصلحة المساحة تختار في صفوفها خيرة الخطاطين المصريين للعمل وإعداد الخرائط لما يستلزمه هذا العمل من دقة فائقة، وكانت أيضًا مسئولة عن طباعة العملات الورقية، والطوابع البريدية، والشيكات، والمحافظ المالية المختلفة. وعمل أيضًا – بجانب عمله الأساسي في مصلحة المساحة – مدرسًا للخط العربي بمدرسة تحسين الخطوط الملكية وقتها. وكشفت مجموعة الأوراق ضمن خبيئة الشيخ محمد عبد الرحمن أنه كان يعمل أيضًا «خبيرًا» للخطوط والمضاهاة والتزوير في المحاكم المصرية، وهو التخصص الهام الذي للأسف اندثر في مصر، وكان يتولاه خريجو مدارس الخطوط العربية الممتازون، لخبرتهم بالتزوير والأحبار وما إلى ذلك من أعمال تتولاها حاليًا مصلحة الطب الشرعي، رغم أن العاملين بها هم خريجو كليات الطب والصيدلة والعلوم.

للشيخ محمد عبد الرحمن مجموعة خطية اسمها «كراسة الخط الواضح»، ومجموعة أخرى لخط الرقعة، ومن آثاره الفنية كتابة مسجد أحمد طلعت بك بالسبتية بالقاهرة، وأحمد طلعت بك هو صاحب واحدة من أكبر المكتبات التي تم إهداؤها لدار



لوحة اسماء الله الحسنى، من أعمال الشيخ محمد عبد الرحمن.

الكتب المصرية. كما خَطَّ الشيخ محمد عبد الرحمن مجموعة كبيرة جدًّا من أغلفة الكتب الأدبية والتاريخية والسياسية، وكانت له بصمة كبيرة جدًّا في الخط الرقعة، أكسبته طابعًا جماليًّا مميزًا، وتشي القطعة الخطية «الحكمة والإسكندر»، وعلى الرغم من كونها سطورًا قليلة، باقتدار هذا الرجل وإجادته الفنية. وله قطعتان خطيتان أهداهما للملك فاروق بمناسبة زواجه عام ١٩٣٨م، كما أنه كتب الباب البحري لسراي الأمير محمد علي، وتوفي عام ١٩٥٠م.

أهدى أحد الحكماء للإسكندر المقدوني كراسة الذهب متقنة الشكل. وقد نقش على كل قسم
من أقسامها حكمة. فجاءت تلك الحكم في مجموعها كالحلقة المفرغة. التي لا يعرف من أين بدأت.
ولا إلى أين انتهت. وها هي ذه: العالم بستان سياجه الدولة. الدولة سلطان تحميه السنة.
السنة شريعة يحفظها الملك. الملك قائد يعضده الجند. الجند أعوان يكفلهم المال. المال
رزق تجمعه الرعية. الرعية خدام يتعبدهم العدل. العدل مألوف وبه صلاح العالم.
هل جزاء الإحسان إلا الإحسان. كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله. لكل نبأ مستقر.
وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم. كل نفس بما كسبت رهينة. وحيل بينهم وبين ما يشتهون.
كل حزب بما لديهم فرحون. ولا يحيق المكر السيئ إلا بأهله. إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب.
تحسبهم جميعا وقلوبهم شتى. قضي الأمر الذي فيه تستفتيان. لا يكلف الله نفسا إلا وسعها.
ولا ينبئك مثل خبير. ما على الرسول إلا البلاغ. لمثل هذا فليعمل العاملون.

«الحكمة والإسكندر»؛ كتابة حرة بخط اليد.







كتابات بخط الشيخ محمد عبد الرحمن، بمسجد أحمد طلعت بك بالسبتية، مؤرخة بعام ١٣٤٤هـ.

وتتكون المجموعة التي كشفت عنها الفنانة إبتسام زكي، مجموعة لوحات أصلية عددها يتجاوز العشر لوحات أصلية مزخرفة، ومتقنة، أهمها:

- «لوحة سُنة الرسول ﷺ»، وهي تضم حديثًا نبويًّا شريفًا عن الإمام علي بن أبي طالب، وهي بخط الثلث على هيئة لوحات بيضاوية بالخط الثلث. ضمت اللوحة سبعة عشر تكوينًا بخط الشيخ محمد عبدالرحمن، ومؤرخة بسنة (١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨م)، وتبدأ بالخط الجلي الديواني بنص «حديث نبوي شريف»، ثم رواية الحديث بالخط الإجازة، ثم نص الحديث في سبعة عشر تكوينًا بيضاويًّا بالخط الثلث، والأركان تضم نص الشهادة، وبعض أسماء الله الحسنى. لكن المميز في تلك الأركان هو استخدام زخرفة نباتية لزهرة اللوتس المصرية، التي استخدمها الفراعنة بكثرة، واللوحة مثال واضح على تمكن الشيخ ودقته.
- تكوين بالخط الثلث الجلي، تحيطه آيات قرآنية دائرة التكوين بالخط الثلث العادي، للحديث الشريف: «إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق»، والتصميم على هيئة دوائر وزخارف من ابتكار فؤاد وهبة وخطوط الشيخ محمد عبد الرحمن، واللوحة مؤرخة بسنة (١٣٥٩هـ/ ١٩٤٠م).
- لوحة تضم تكوين بخطي الثلث الجلي والنسخ، لحديث الرسول ﷺ: «حُجُّوا قبل أن لا تَحُجُّوا»، وبقية الحديث بخط النسخ، واللوحة مؤرخة بسنة (١٣٥٩هـ/ ١٩٤٠م)، وبخط الشيخ محمد عبد الرحمن، والزخارف المؤطرة للوحة مميزة في تصميمها وألوانها غير المعتادة، سواء الموجودة في الزخارف أو الموجودة في الخلفية.
- حديث نبوي شريف بالخط الثلث على تكوين بيضاوي، لحديث رسول الله ﷺ: «ادعوا الله وأنتم موقنون بالإجابة»، وحديث آخر بالخط النسخ، واللوحة مؤرخة بسنة (١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩م)، للشيخ محمد عبد الرحمن، بزخارف نباتية مميزة تزين أركان اللوحة، واستخدم أداة ضغط الهواء Airbrush، في تلوين خلفيات اللوحة لإعطائها «طلة» لونية مميزة، استمرت على الرغم من مرور ثمانين سنة كاملة. وهناك لوحة أخرى تضم نفس النص والتكوين الموجود في اللوحة السابقة، ولكن بالخط الثلث فقط دون زخرفة أو تلوين.
- لوحة بالخط الثلث للآية (٤١) من سورة النور، وهي قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالطَّيْرُ صَافَّاتٍ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَفْعَلُونَ ﴾، كتبها الشيخ محمد عبد الرحمن سنة (١٣٦٠هـ/ ١٩٤١م)، واستخدم فيها إطارًا زخرفيًّا نباتيًّا يضم طيورًا في وضع التحليق، في شكل يتناسب مع نص الآية الكريمة، وهي من النماذج المميزة في زخرفتها، والمبتكرة في تناولها.
- تكوين بالخط الثلث في نصف دائرة، للآية الكريمة: ﴿ فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ ﴾، مؤرخة بسنة (١٣٣٩هـ/ ١٩٢٠م)، كتبها الشيخ عبد الرحمن، واللوحة بدون زخارف.
- لوحة بالخط الثلث تضم الآية الكريمة: ﴿ يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ﴿٢٧﴾ ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً ﴿٢٨﴾ فَادْخُلِي فِي عِبَادِي ﴿٢٩﴾ وَادْخُلِي جَنَّتِي ﴿٣٠﴾ ﴾، وضمت سطرًا بالخط الثلث المرسل، وبقية الآية الكريمة في صورة تكوين مستطيل متداخل، والزخارف الجانبية بسيطة ناحيتي اليمين والشمال في هيئة مزهرية (فازة) تتدلى منها الزهور.
- لوحة تضم الآية الكريمة: ﴿ إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ﴾ بالخط الثلث، بتكوين نصف بيضاوي، مبتكر في استخدام حرف الألف المبتدئة المائلة ليتناسب مع التكوين، واللوحة بتوقيع الشيخ محمد عبد الرحمن سنة (١٣٤٩هـ/ ١٩٣٠م).
- قطعة خطية بخطي الثلث والنسخ، تضم الآية الكريمة: ﴿ رَبِّ اجْعَلْنِي مُقِيمَ الصَّلَاةِ ﴾، وتضم زخارف نباتية مميزة، واللوحة مؤرخة من الشيخ محمد عبد الرحمن بسنة (١٣٥٨م/ ١٩٣٩م).
- لوحة بالخط الفارسي لقول الله تعالى: ﴿ وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ ﴾، واللوحة بتوقيع الشيخ محمد عبد الرحمن، ولكن غير مؤرخة.

هذا بجانب مجموعة من اللوحات غير المؤطرة تعكس قدرات الشيخ محمد عبد الرحمن، وقدراته الخطية، وأهم تلك اللوحات:



«فسيكفيكهم الله».



«ادعو الله وأنتم موقنون بالإجابة».

- لوحة أصلية غير مكتملة الزخارف بالخط الثلث الجلي بنص: «رتبة العلم أعلى الرتب»، مزخرفة بزخارف نباتية وملونة تلوينًا مبدئيًّا، والزخارف المؤطرة للوحة في المستطيل الداخلي غير ملونة، مضمونها جواش أزرق بإطار بمداد أبيض، وكان التوقيع بقلم الفقير إلى الله تعالى محمد عبد الرحمن سنة ١٣٥٩هـ من الهجرة النبوية الشريفة، الموافقة لسنة ١٩٤٠م، وجاء التوقيع بمداد أبيض ومحدد بقلم أسود أقل من ربع ملي.
- لوحة بالخط الثلث العادي تحمل الآية الكريمة: ﴿لِلَّهِ ٱلۡأَمۡرُ مِن قَبۡلُ وَمِنۢ بَعۡدُۚ﴾، مؤرخة بسنة (١٣٦١هـ/ ١٩٤٢م)، وتحمل توقيع الشيخ محمد عبد الرحمن، وفي خلفية النص زخارف نباتية مزهرة، مكونة من اللون الرصاصي والزهور بلون زهري، ويؤطرها إطار نباتي بخلفية حمراء، والإطار الرئيسي للوحة مذهب بخلفية زرقاء، وقد استخدم الورق المقوى، وحالتها جيدة.

هذا إلى جانب مشاريع لوحات غير مكتملة، مثل إحدى اللوحات التي تضم تصميمًا غير مكتمل بالخط الفارسي العادي (نستعليق)، لبعض آيات سورة الشمس، وبها توقيع الشيخ محمد عبد الرحمن، وغير مؤرخة. ومشروع لوحة أخرى تضم تصميمًا بالخط الثلث بها نص الدعاء: «اللهم أعنِّ بحولك وطولك»، على شكل دائرة، والتصميم غير مؤرخ أو موقع. وتصميم بالخط الفارسي للآية الكريمة: ﴿فَٱللَّهُ خَيۡرٌ حَٰفِظٗاۖ وَهُوَ أَرۡحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ﴾، وهو موقع بـ «مختار» (الأستاذ أحمد مختار؛ زوج ابنة الشيخ محمد عبد الرحمن)، وغير مؤرخ.

كما تضم المجموعة لوحات مصورة عن الأصل للشيخ محمد عبد الرحمن، وأيضًا لكبار الخطاطين المعاصرين له في تلك الفترة، مثل:

- لوحة بالخط الفارسي تضم الآية الكريمة: ﴿ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ﴾، وهي اللوحة الواردة في ديوان الخط العربي في مصر صفحة ٢٨٩، بخط محمد عبد الرحمن ونقش محمد لطفي، وأصلها موجود حاليًّا ضمن مقتنيات الأديب محمد المر.
- صورة لوحة مهداة للملك فاروق الأول؛ ملك مصر، وهي مزخرفة في الوسط بالخط الديواني بصيغة «فاروق الأول ملك مصر»، ويحيط بها طبق مزخرف بزخارف إسلامية نباتية، وفي قمة اللوحة البسملة، ثم سورة الملك بخط الثلث، وفي الأركان نفذت بقية الآيات بالأسفل حتى قوله تعالى: ﴿وَيَنصُرَكَ ٱللَّهُ نَصۡرًا عَزِيزًا﴾، وتوقيع الشيخ محمد عبد الرحمن، ويؤطر اللوحة بعض الآيات القرآنية بالخط الفارسي في هيئة دوائر وبحور بخط النسخ رغم أنها غير واضحة في الصورة، اللوحة مؤرخة بعام ١٩٤٤م.
- صورة فوتوغرافية للوحة تضم أسماء الله الحسنى، أهداها الشيخ محمد عبد الرحمن للملك فاروق سنة ١٩٤٤م، وتلقى عليها خطاب شكر من ديوان جلالة الملك.
- صورة لوحة مهداة لمسجد السيدة سكينة بنت الحسين، بالخط الثلث، وأربعة أبيات شعرية بخط النسخ، للشيخ محمد عبد الرحمن، واللوحة غير مؤرخة.
- صورة من أصل لوحة جامعة «بها أكثر من نوع خط»، وهي إهداء من الأستاذ سيد إبراهيم إلى الشيخ محمد عبد الرحمن بصيغة «هدية إلى أخي وصديقي الشيخ محمد عبد الرحمن الخطاط المعروف من المخلص سيد إبراهيم، سنة (١٣٥٥هـ/ ١٩٣٧م)».
- صورة من أصل لوحة جامعة «بها أكثر من نوع خط»، وهي إهداء من الأستاذ علي مكاوي إلى الشيخ محمد عبد الرحمن، سنة (١٣٤٦هـ/ ١٩٢٨م).
- صورة من أصل لوحة: ﴿وَمَن يَعۡمَلۡ سُوٓءًا أَوۡ يَظۡلِمۡ نَفۡسَهُۥ ثُمَّ يَسۡتَغۡفِرِ ٱللَّهَ يَجِدِ ٱللَّهَ غَفُورٗا رَّحِيمٗا﴾، بخط الأستاذ إبراهيم السيد، سنة (١٣٥٤هـ/ ١٩٣٥م).
- صورة لقطعة خطية للشيخ محمد عبد العزيز الرفاعي، بها نص: «لا فتى إلا علي لا سيف إلا ذو الفقار»، والقطعة بخطي الثلث والنسخ.
- صورة قطعة بالخط الرقعة للشيخ محمد عبد الرحمن، بها قوله تعالى: ﴿وَمِنۡ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنۡ خَلَقَ لَكُم مِّنۡ أَنفُسِكُمۡ أَزۡوَٰجٗا﴾، والتي أُهديت للملك فاروق بمناسبة زواجه من الملكة فريدة سنة ١٩٣٨م والتي أصبحت ضمن هدايا مدرسة تحسين الخطوط الملكية.

وضمت المجموعة أيضًا خطابًا يتضمن شعرًا للشاعر محمد الأسمر بخط وكتابة الأستاذ محمد عبد القادر بالخط الديواني والخط النسخ، كتبها إهداءً للشيخ محمد عبد الرحمن سنة (١٣٦٥هـ/ ١٩٤٥م). وهو مميز في زخارفه، يعلوه التاج الملكي، بجانب مجموعة من الخطابات من الديوان الملكي وبتوقيع أحمد حسنين باشا؛ رئيس الديوان الملكي وقتها.

والمجموعة في مجملها تؤكد على الريادة والتنوع في النتاج الخطي الذي شهدته المدرسة المصرية في فن الخط العربي والزخرفة

العربية والإسلامية المبتكرة وغير المكررة، كما تفتح المجال لدراسة مجموعة من المزخرفين الذين زخرفوا تلك الأعمال للشيخ محمد عبد الرحمن، وهم عبد المنعم الشاكري، وفؤاد وهبة، وأحمد لطفي، وهو أمر نادر أن نجد توقيع المزخرف على الأعمال الخطية خلال تلك الفترة. وتوضح تواريخ الأعمال الخطية فترات الازدهار الفني التي تظهر قدرات الفنان، وتطور أعماله الفنية، ورؤيته الفنية النهائية للعمل، خصوصًا أن العمل في صورته النهائية يكون مسئوليته، وبناءً على خبراته التراكمية التي نالها بالممارسة والعمل.

يعد الشيخ محمد عبد الرحمن واحدًا من عشرات بل من مئات الخطاطين المصريين الذين شهدت فترة النصف الأول من القرن العشرين ازدهارًا شديدًا لأعمالهم ونتاجهم الفني والإنساني، ويحتاج هذا التراث إلى تضافر المؤسسات العاملة في حقل الثقافة والتراث لجمعه وتوثيقه، وقراءته فنيًا وتاريخيًا.



لوحة «حُجُّوا قبل أن لا تَحُجُّوا»، من أعمال الشيخ محمد عبد الرحمن، ومؤرخة بربيع الأول عام ١٣٥٩هـ.



نيازي مصطفى

شيخ المخرجين





نيازي مصطفى؛ مخرج سينمائي مصري ولد في ١١ نوفمبر ١٩١١م في مدينة أسيوط. أتم دراسته الثانوية ثم سافر إلى ألمانيا ليدرس – على نفقته الخاصة – السينما بالمعهد الوحيد المختص بالفنون وعلوم السينما في أوروبا في ذلك الوقت في الفترة من ١٩٢٩م وحتى ١٩٣٣م، وحصل على شهادة فن التصوير والإخراج من معهد ميونيخ عام ١٩٣٩م.

وقد اشتغل نيازي مصطفى في بدايته مساعدًا للإخراج ثم رئيسًا لقسم المونتاج في ستوديو مصر عام ١٩٣٥م. وتزوج من الممثلة كوكا إبراهيم التي لعبت دور البطولة في العديد من أفلامه، وقدم أكثر من سبعين فيلمًا روائيًا طويلاً. وقد بلغت أعماله ١٥٢ فيلمًا روائيًا وعشرات المسلسلات التليفزيونية، فهو بذلك صاحب أكبر عدد من الأفلام في تاريخ السينما المصرية والعربية. ومن أشهر أقواله: «الفيلم الذي لا يقبل عليه الناس هو فيلم لم يولد بعد». ويرى البعض أن نيازي مصطفى في بداياته شارك في إحياء السينما الواقعية في مصر، وذلك عندما أخرج فيلمًا عن سيناريو لكمال سليم بعنوان «الدكتور» عام ١٩٣٩م، ثم «مصنع الزوجات» عام ١٩٤١م.

وقد أخرج نيازي مصطفى أغلب أفلام الممثل المبدع نجيب الريحاني في المسرح والسينما، ففي عام ١٩٣٧م قدم أول أفلامه الروائية الطويلة «سلامة في خير» لنجم نجوم ذلك العصر نجيب الريحاني، الذي عاد وقدم معه فيلمه الثالث «سي عمر» في عام ١٩٤١م، بعد أن كان قد قدم للمكتبة السينمائية فيلمه الثاني «الدكتور» مع سليمان نجيب وعبد الوارث عسر.

بالإضافة إلى ذلك، فقد اختار نيازي أن يكتب سيناريو فيلمه الرابع «مصنع الزوجات» الذي يعد تجربة جديدة على السينما المصرية، عندما قام بعمل مزيج رائع بين الحوار المكتوب والأغنية القصيرة، غير أن الجمهور لم يتقبله آنذاك، الأمر الذي دعا نيازي إلى إعادة ترتيب أوراقه مرة ثانية، مقررًا استخدام أسلوب جديد لينتقل بعد ذلك إلى نوعية أفلام الفروسية، فقدم فيلمه «رابحة» الذي نجح نجاحًا باهرًا. وعلى الرغم من هذا النجاح فإنه شعر بحنين جارف إلى الكوميديا الاجتماعية، فقدم «طاقية الإخفاء» في محاولة لإثبات ذاته من خلال إظهار قدرات خاصة كمخرج له رؤية وتكنيك مختلفَين.

حاول نيازي استثمار نجاحه في أفلام الفروسية في تقديم عدة تجارب جديدة في هذا الصدد شاركت فيها زوجته الفنانة كوكا، منها «حبابة»، و«عنتر وعبلة»، و«راوية»، و«سلطانة الصحراء»، و«ليلى العامرية»، و«وهيبة ملكة الغجر»، و«الفارس الأسود»، و«سمراء سيناء»، و«أميرة العرب»، و«كنوز»، و«فارس بني حمدان»، و«البدوية العاشقة»، و«بنت عنتر»، و«عنتر يغزو الصحراء».

كما أخرج نيازي مصطفى أفلام الحركة وقدم فيها ما يفوق أي مخرج آخر وهو ما يؤكده محمد عبد الفتاح، فكانت أفلامه «فتوات الحسينية»، و«أبو حديد»، و«ابن حميدو»، و«رصيف نمرة ٥»، و«سواق نص الليل»، و«شياطين الليل»، وكلها أفلام جيدة، برع فيها كمخرج حركة، كما قدم فيها تقنية عالية. ومن أفلامه الكوميدية «البني آدم»، و«غني حرب»، و«قمر ١٤»، و«لقمة العيش»، و«جناب السفير»، و«البحث عن فضيحة»، و«أذكياء لكن أغبياء»، و«صغيرة على الحب».







ويرى البعض أن نيازي مصطفى من أكثر المخرجين المصريين حرفية ومعرفة بدقائق المهنة السينمائية والمهارة التقنية، ويعد نيازي مصطفى المخرج السينمائي النموذج؛ إذ قدم أفلامًا من كل الأنواع، فمرة يخرج فيلمًا مصريًّا خالصًا ومرة أخرى يقتبس من الروايات والمسرحيات الأجنبية، كما ينقل من الأفلام التجارية الأجنبية الناجحة عادة.

نال نيازي مصطفى العديد من الجوائز، كما حصل أيضًا على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى. وفي عام ١٩٧٥م، لقَّب مخرجو السينما المصرية الفنان الكبير نيازي مصطفى بـ «شيخ المخرجين».

وفي ٢٠ أكتوبر ١٩٨٦م، وبعد أن أنهى نيازي مصطفى تصوير آخر لقطة في آخر أفلامه؛ عاد إلى منزله فكان مصيره المحتوم؛ حيث اقتحم عليه مجهول شقته وقتله، وبهذا كانت نهاية أحد رواد وعمالقة فن الإخراج في مصر، ولم يتوصل رجال البحث الجنائي إلى الجاني، وبعد ثلاثة أشهر وتحديدًا في ١٦ يناير ١٩٨٧م، قرر النائب العام حفظ التحقيق في القضية وقيدها ضد مجهول لعدم التوصل إلى أي دليل أو قرينة ضد أي شخص.





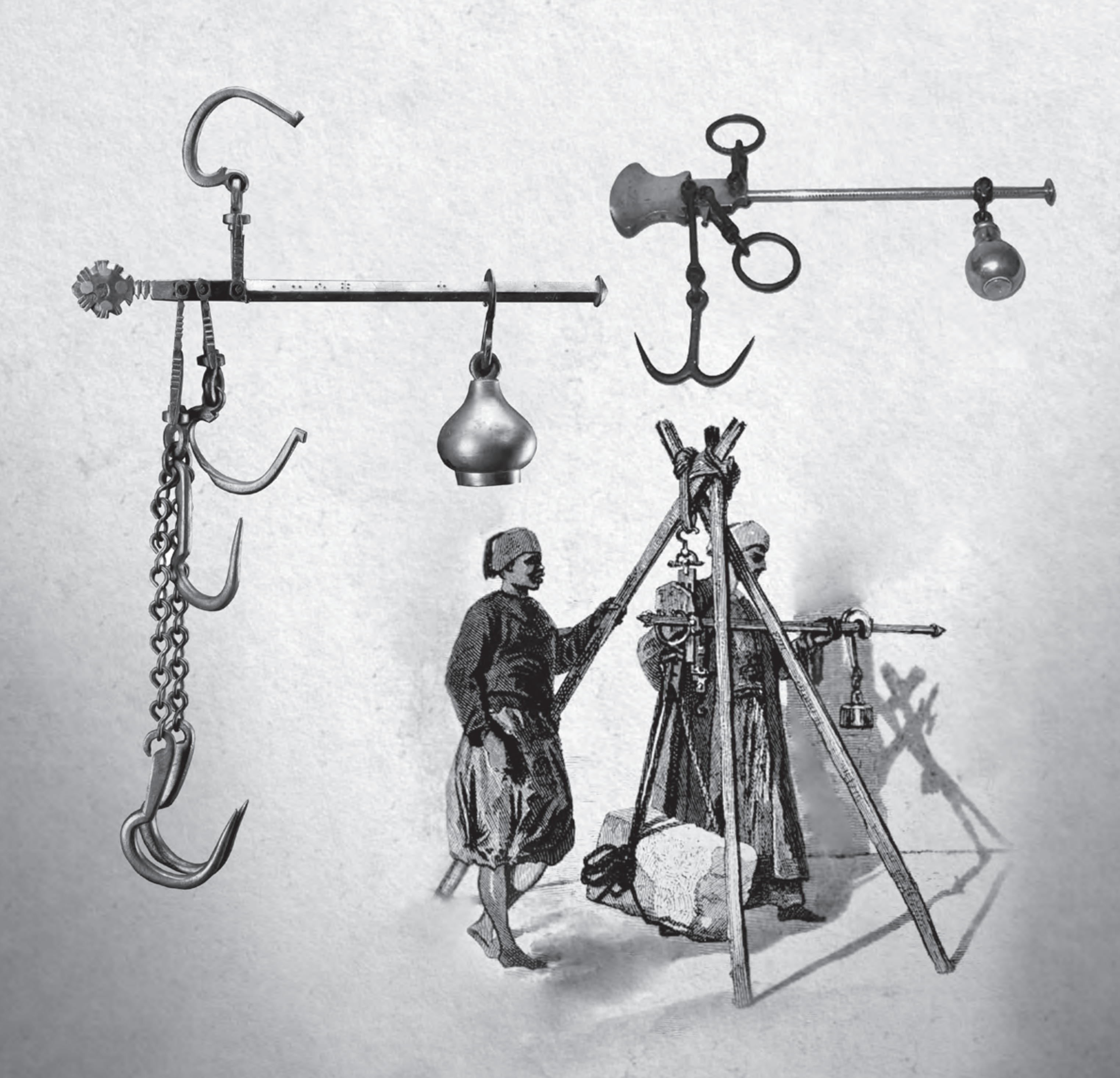

هدى سلطان ★ فريد شوقي
SVassiliou
مع تحيه كاريوكا
محمود المليجي
فردوس محمد
مارى منيب
سيد بدير
سعيد ابوبكر
سليمان الجندى
حميدو
(HAMIDO)
اخراج
نيازى مصطفى
توزيع: بشركة دولار فيلم ٣ شارع بهلر بمصر

حرفة القباني في مصر

في زمن سلاطين المماليك

(٦٤٨-٩٢٣هـ/ ١٢٥٠-١٥١٧م)

الدكتور محمد جمال الشوربجي



تعد حرفة القباني واحدة من أهم الحرف المرتبطة بالنشاط التجاري؛ وبالرغم من أهمية هذه الحرفة في الحياة الاقتصادية المصرية فإن أصحابها لم يَلقُوا اهتمام مؤرخي عصر المماليك؛ وذلك لانصراف معظمهم إلى تسجيل الأخبار السياسية وشئون الحكم؛ فضلاً عن الباحثين المُحدَثين، وبالرغم من وجود عدد من الدراسات عن الحرف وأصحابها فإن هذه الحرفة قيد الدراسة لم تنل حظها، ومن هنا جاء الدافع لهذه الدراسة؛ للوقوف على أحوالها وإكمال اللبنات الناقصة في تاريخ المجتمع المصري في العصر المملوكي.

القبَّاني هو من يزن بالقبَّان، ويُقصد بالقبَّان الميزان ذو الذراع الطويلة المقسمة أقسامًا يُنقَلُ عليها جسم ثقيل يسمى الرُّمَّانة لتعيين وزن ما يوزن، ويجب أن يختبره أهل الحرفة كل فترة، خوفًا من اعوجاجه لكثرة رفع الأثقال، فيفسد وتضيع بذلك حقوق الناس.

أماكن وجود القبَّانية

كان للنشاط التجاري الذي شهدته القاهرة زمن سلاطين المماليك دور في وجود عدد من القبَّانية داخل الأسواق وأماكن البيع المختلفة لضبط أوزان السلع والمنتجات المبيعة والمشتراة، هذا فضلاً عن وجود عدد منهم داخل المؤسسات الدينية والاجتماعية لضبط ريع الوقف من المحاصيل والحبوب وحصص العاملين بها، وقد خضع هؤلاء لرقابة المحتسب الذي كان يُرَاقب موازينهم ويُحدِّدُ أماكن وجودهم بالقاهرة.

فمثلاً كان بسوق حارة بُرجُوان بالقاهرة قبَّاني لا يَفرُغ من وزن البضائع للناس طوال يومه لكثرة الإقبال عليه، ووُجِدَ بسوق السوقيين بمنطقة بين القصرين قبَّاني. كما وُجِدَ آخر بخط المسجد المُعَلَّق بالقاهرة، وآخر بباب الفتوح، ولم يقتصر الأمر على القاهرة بل شهدت أسواق الإسكندرية وجودًا ملحوظًا لهم لنشاط الحركة التجَارية فيها، وكذا وجود العديد من هؤلاء داخل أسواق الأعمال المصرية في الوجهين القبلي والبحري.

ولم يقتصر وجود القبَّانية على الأسواق بل وُجدوا كذلك داخل عدد من المؤسسات الدينية والمدنية، فنصت حجة وقف جامع السلطان المؤيد شيخ (٨١٥-٨٢٤هـ/ ١٤١٢-١٤٢١م) على تعيين قبَّاني بالجامع، وحددت له أجرًا شهريًّا يقدر بأربعين نصف فضة مؤيدية، ويُصرَف له كل يوم أربعة أرطال من الخبز، كما وُجدَ قبَّاني بخانقاه سعيد السُّعداء[1]، وبمخبزها، وفي دار الضرب بالقاهرة وُجد عدد منهم.

مشيخة القبَّانية

كان المعيار الذي ترتكز عليه مشيخة هذه الحِرفَة شأنها شأن غيرها من الحِرَف هو الكفاءة في الصَّنعة بشهادة ذويها، ثم تأتي بعد ذلك عوامل النفوذ والمال والتي لا تغني عن الكفاءة، ويكفي انعدام الكفاءة مطعنًا للمطالبة بإسقاط شيخ الحرفة، ومن أوضح الصور التي تؤكد ما ذهبنا إليه قصة واحد من أشهر قبَّانية مصر في القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، وهو شعبان ابن علي بن أحمد المغربي الزواوي القاهري (المتوفى ٨٩٥هـ/ ١٤٨٩م) الذي مهر فيها حتى أصبح فريدًا في صناعته بحيث وضع بضعة عشر قبَّانًا ألفيًّا، وشهد له بذلك أهل الصنعة، وتخرج من تحت يده عدد من صانعي القبَّان، منهم أبو النجا محمد بن محمد بن مبارك شاه القاهري (المتوفى بعد ٨٩٦هـ/ ١٤٩٠م).

وهذه المهارة مكنته من تولي مشيخة القبَّانية، وأصبح هو المرجع في فن الصنعة وتنظيم شئونها، وسافر مرة لإصلاح قبَّانين بالوجه البحري، فعز ذلك على أخيه محَمد - وكان قبَّانيًّا - فاشتكاه عند السلطان بعدد من التهم؛ فعُزل وأُحضر مقيدًا في الحديد، وتولى أخوه مكانه سنة ٨٥٠هـ/ ١٤٤٦م تقريبًا. فلمَّا مات محمد عاد الشيخ شعبان للمشيخة مرة أخرى، وظل بها حتى مات.

وما إن مات الشيخ شعبان حتى سعى محمد بن محمد عيسى الكتبي، ويعرف بابن أبي الفتح (المتوفى ٩٥هـ/ ١٤٨٩م)؛ ليكون رئيس القبَّانية، وكان قد تدرب على يد عز الدين الوفائي في عمل القبَّان وتحريره، فتحزب القبَّانية عليه ومعهم المحتسب وجماعته لتضارب المصالح بينه وبينهم، واتهموه عند السلطان بأنه غير جدير بمنصب شيخ القبَّانية، فأحضره السلطان سنة ٨٩٥هـ/ ١٤٨٩م بحضرة القضاة والمشايخ فامتحنه في صنعته فأظهر البراعة في ذلك، فأثنى عليه السلطان وأقره على منصبه الجديد الذي لم يهنأ به؛ حيث دخل في نِزاع مع القبَّانِية والمحتسِب حتى مات في نفس السنة.

(١) خانقاه سعيد السُّعداء: كانت دار تعرف في العصر الفاطمي باسم سعيد السُّعداء، وقد حولها صلاح الدين من دار إلى خانقاه لفقراء الصوفية القادمين من الشام وأوقفها عليهم سنة ٥٦٩هـ/ ١١٧٣م، ولذلك عرفت بالصلاحية.

دور القبَّانية في النشاط العلمي والفكري

أسهم الكثير من أرباب الحرف والمهن العامة في النّشَاط العلمي والفكري الذي كانت تزخر به مصر في عصر المماليك، ومن بين أرباب الحرَف ظهر العديد من القبَّانية الذين كان لهم أثر في هذا النشاط، والذي كان ثمرة التعلم والبحث والمطالعة في المعارف العلمية والدينية واللغوية، فقد تلقى نور الدين علي ابن أبي بكر القبَّاني (المتوفى ٧٤٤هـ/ ١٣٤٣م) بعض العلوم الدينية وبخاصة علم الحديث وحدَّث به، وكان الحسن بن عبد الله القاهري المقرئ المعروف بابن تقي (المتوفى ٨٤٤هـ/ ١٤٤١م) يَؤُم الإمام ابن حجر العسقلاني (المتوفى ٨٥٢هـ/ ١٤٤٨م) في المدرسة المنكوتمرية[٢]، ويعلم الناس القراءات؛ وهو مع ذلك يعمل بحرفة القبَّان، واستمر على ذلك حتى مات.

كما مَهَرَ الشمس محمد بن محمد الجعبري (المتوفى ٨٥١هـ/ ١٤٤٧م) في تعبير الرؤى تشربًا من أبيه الذي اشتهر بذلك، ونظم الكثير من الفنون الخارجة عن الأبحر كالمواليا وغيرها، وقد نقل عنه الشمس السخاوي بعضها وأجازه بذلك. ووضع أبو النجا محمد بن محمد بن مبارك شاه القاهري (المتوفى بعد ٨٩٦هـ/ ١٤٩٠م) عددًا من المصنفات في التصحيف والموسيقى والنغم، وكان له نظم سمع الشمس السخاوي بعضه.

كما قرأ وسمع كلٌّ من محمد بن خليل المقدسي الشافعي (المتوفى ٨٨٨هـ/ ١٤٨٣م)، والشمس السخاوي (المتوفى ٩٠٢هـ/ ١٤٩٧م)؛ على محمد بن عبد الرحمن بن محمد القاهري القبَّاني المعروف بابن الكويك (المتوفى ٨٥٦هـ/ ١٤٥٢م)، وحَدَّث أخوه قاسم (المتوفى ٨٧٢هـ/ ١٤٦٧م)، وأخذ عنه الفضلاء من طلبة العلم وعلى رأسهم الشمس السَّخاوي، ووصف بأنه كان صبورًا على الطلبة، وكان من قراء صوفية خانقاه سعيد السعداء.

أما خضر بن عبد الرحمن البرلسي المصري (المتوفى ٨٥٣هـ/ ١٤٤٩م) فقد وضع عددًا من المصنفات في علوم الفلك والهيئة وغيرها، ومن مؤلفاته: «بهجة الفكر في حل الشمس والقمر»، و«إجابة السؤال في معرفة العمل بالهلال». كما ألف شرف الدين يحيى بن محمد العبسي القاهري الشافعي (المتوفى ٩٠٠هـ/ ١٤٩٥م)، وهو قبَّاني أبًا عن جد؛ العديد من الكتب في الفقه والسيرة والمديح النبَوي والحديث الشريف، منها: «الابتهاج على المنهَاج للنووي في الفروع»، و«بشر الأنام بسيرة خير الكرام»، و«بقية السول في مدح الرسول»، و«المجموع الحسن من الخلق الحسن»، و«المنتقى من سنن أبي داود وابن حنبل»، وشرح صحيح مسلم وسماه «فتح المنعم على مسلم».

مشاهير القبَّانية

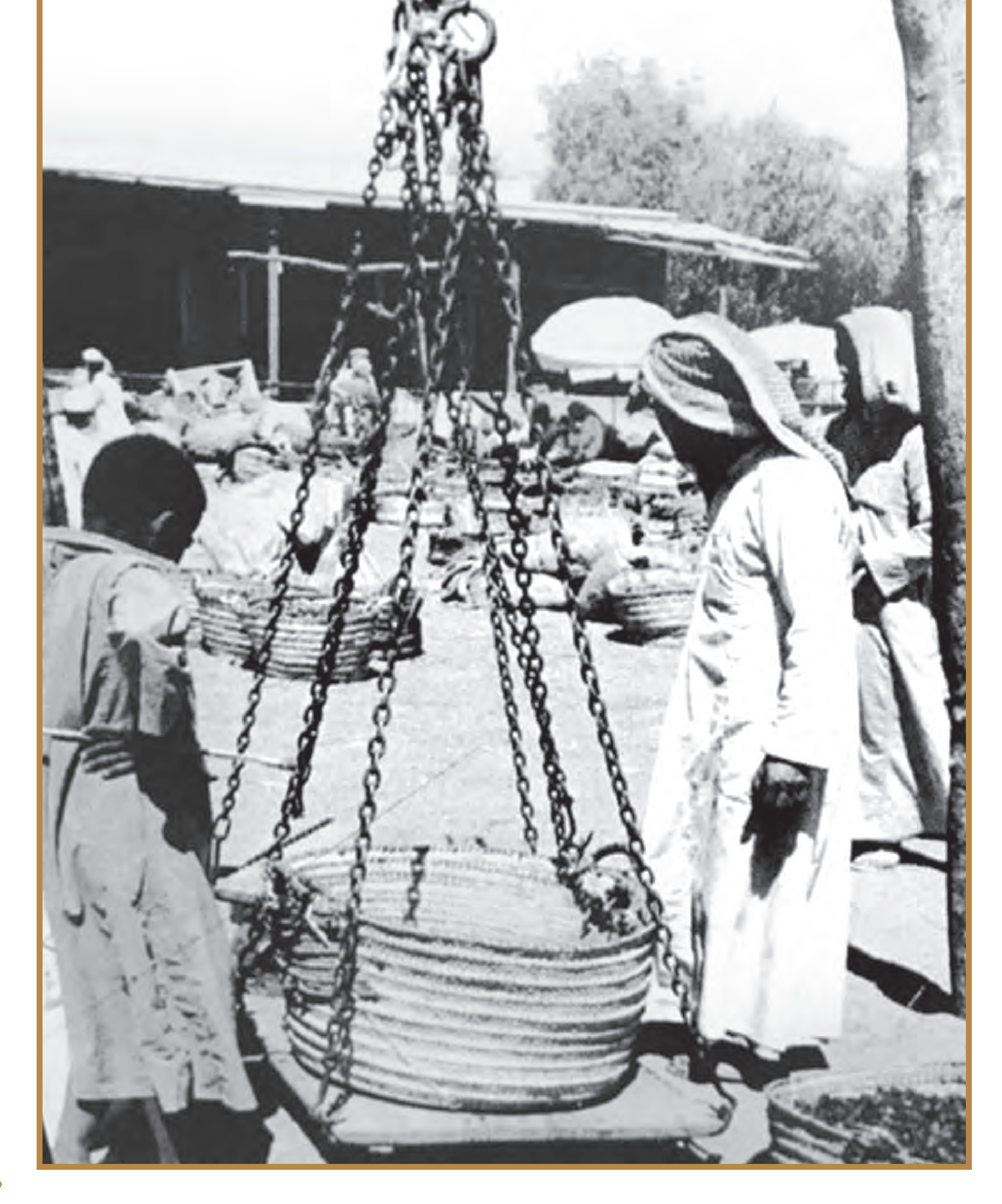
حفظت لنا المصادر التاريخية أسماء عدد مِمَّن اشتغل بهذه الحرفة سواء كان صانعًا للقبَّان ومتاجرًا فيه أو متاجرًا فيه فقط، منهم: يوسف بن محمد بن علي الأنصاري المعروف بابن الصَّيرفي (المتوفى ٧٨٨هـ/ ١٤٨٣م)، وأحمد الببائي المصري الشافعي (المتوفى ٧٩٠هـ/ ١٣٨١م) الذي كان قبَّانيًّا بسوق السوقيين بين القصرين، وشمس الدين محمد بن أبي بكر الجعبري الحنبلي (المتوفى ٨٠٨هـ/ ١٤٠٥م) الذي كان يعمل بصناعة القبَّان، واشتغل قبَّانيًّا في خانقاه سعيد السُّعداء، وولده الشمس محمد (المتوفى ٨٥١هـ/ ١٤٤٧م) الذي ورث حرفة القبَّاني عن والده وكذا العمل بالخانقاه.

كما عمل بهذه الحرفة نور الدين علي بن إبراهيم القليوبي الشافعي (المتوفى ٨٥٥هـ/ ١٤٥١م)، ومحمد بن عبد الرحمن ابن محمد القاهري المعروف بابن الكويك (المتوفى ٨٥٦هـ/ ١٤٥٢م) أحد قبَّانية الإسكندرية؛ وهو ممن عرف بالمهارة كأبيه عبد الرحمن، وأخيه قاسم (المتوفى ٨٧٢هـ/ ١٤٦٧م)، وعبد القادر بن عبد العزيز الحرَّاني القاهري (المتوفى بعد ٨٦٠هـ/ ١٤٥٦م) الذي برع في صناعة القبَّان، وكان يعمل بدار الضرب بالقاهرة وبمخبز خانقاه سعيد السُّعداء ثم اقتصر على الخانقاه بعد ذلك، وأحمد بن محمد القُرشي (المتوفى ٨٦٧هـ/ ١٤٦٣م) الذي وُصف بأنه كان كثير التحري في صنعته، ومحمد بن أبي بكر القاهري (المتوفى ٨٨٤هـ/ ١٤٧٩م)، ومحمد بن علي ابن شعبان القاهري (المتوفى ٨٩٣هـ/ ١٤٨٨م)، وبدر الدين محمد بن علي الحجازي (المتوفى ٨٩٤هـ/ ١٤٨٩م)؛ قبَّاني خانقاه سعيد السُّعداء، وأحمد بن أبي بكر القسطلاني (المتوفى ٨٩٤هـ/ ١٤٨٩م).

وممن عمل بها أيضًا زين الدين عبد القادر بن محمد الشاد (المتوفى في القرن التاسع الميلادي/ الخامس عشر الهجري)، وكان مقر عمله بخط المسجد المُعلَّق، وبركات بن ولي الدين القليوبي (المتوفى ٨٩٦هـ) القبَّاني بباب الفتوح. هذا بالإضافة إلى آخرين لم نقف لهم سوى على الاسم فقط، منهم: سعيد بن فلاح العبسي القاهري (المتوفى في القرن الثامن عشر الهجري/



(٢) بناها الأمير سيف الدين منكوتمر الحسامي؛ نائب السلطنة، سنة ٦٦٨هـ/ ١٢٦٩م، وجعل بها درسًا للمالكية وآخر للحنفية، وقد تلاشى أمرها.



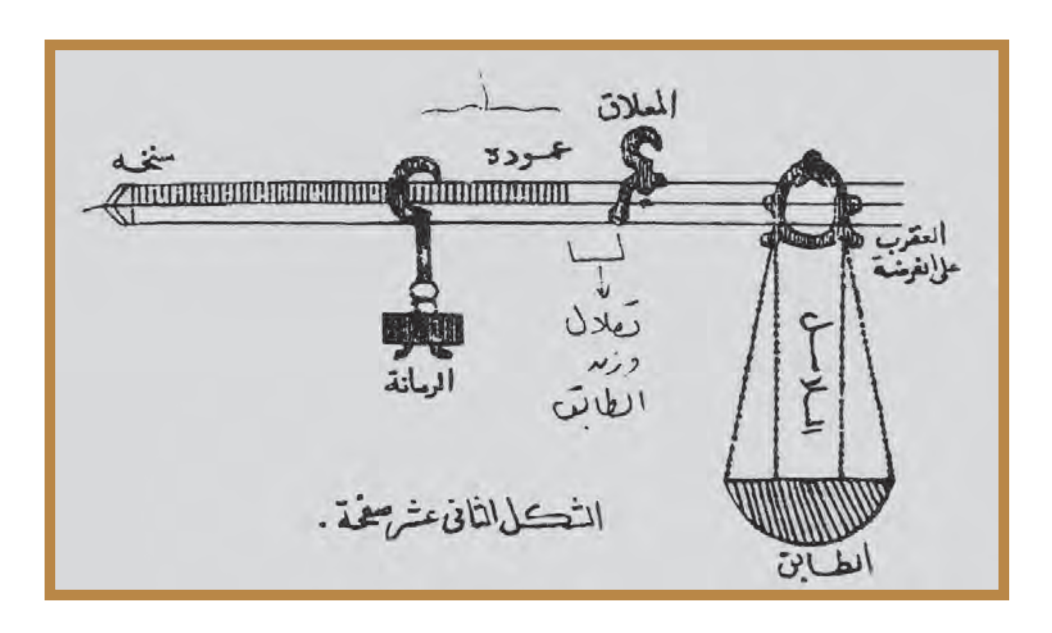
الرابع عشر الميلادي)، وولده محمد (المتوفى في القرن التاسع الميلادي/ الخامس عشر الهجري)، وعبد الرحمن بن عمر الملقب بأبي هريرة (المتوفى في القرن التاسع الميلادي/ الخامس عشر الهجري)، وعبد الرحمن بن يحيى بن محمد بن سعيد (المتوفى في القرن التاسع الميلادي/ الخامس عشر الهجري)، ومحمد بن أبي بكر بن عمر (المتوفى في القرن التاسع الميلادي/ الخامس عشر الهجري).

ونلحظ مما سبق أن حرفة القبَّاني كان يرثها الأبناء عن الآباء شأن أي حرفة أخرى؛ حيث يتشربون الصنعة من خلال مشاركتهم لآبائهم في العمل، وكثيرًا ما يرث الابن مكان والده في المكان الذي يعمل فيه.

مؤلفات في صناعة القَبَّان وضبطه

نال ميزان القبَّان عناية كبيرة من بعض أرباب الصنعة وغيرهم من الرياضيين، فوضعوا عددًا من المؤلفات تشرح كيفية صناعة القبَّان، وضبط استخدامه، ومعرفة أسباب فساده وإصلاحها، وهذه المؤلفات تجمع بين المعرفة الهندسية والميكانيكية والحسابية اللازمة لبناء واستخدام أجهزة قياس الأغراض ثقيلة الوزن وغير منتظمة الشكل.





والحقيقة أن التأليف في هذا الفن ليس جديدًا، بل وضع فيه القدماء بعض المؤلفات منها «إرشاد ذوي العرفَان إلى صناعة القبَّان»؛ للرياضي والفلكي أبي حاتم المظفَّر بن إسماعيل الإسفزاري (المتوفى نحو ٤٨٠هـ/ ١٠٨٧م)، وقد بنى المؤلف رسالته على ثلاثة فصول، ونشرت هذه الرسالة ضمن كتاب «متن المظفَّر الإسفزاري في علمي الأثقال والحيل» بتحقيق ودراسة لمجموعة نصوص «محمد أبطوي وسليم الحسني»، ونشر بمؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي بلندن ٢٠١٣م.

كما ألف خضر بن عبد الرحمن البرلسي المصري (المتوفى ٨٥٣هـ/ ١٤٤٩م) رسالة في كيفية عمل القبَّان سمَّاها «الجواهر الحِسَان وشمس عين الزمان في عمل القبَّان»،

وفي نفس الموضوع ألَّفَ شمس الدين محمد بن أبي الفتح الصوفي الشافعي المصري (المتوفى نحو٨٥٣هـ/ ١٤٤٩م) رسالة سماها «الرسالة اللطيفة الشان في علم القبَّان».

وظل التأليف في علم القبَّان مستمرًا في العصر العثماني؛ فقد وضع عثمان بن علي بن يونس الدمشقي الشهير بابن عبد الملك (المتوفى بعد ١٠٠٢هـ/ ١٥٩٤م) رسالة سماها «نخبة الزمان في صناعة القبَّان» فرغ من تأليفها سنة ٩٩٧هـ/ ١٥٨٩م.

وبهذه الإطلالة نكون قد ألقينا الضوء على إحدى الحرف أو المهن التي كان لها دور مهم داخل المجتمَع المصري زمن سلاطين المماليك على الصعيدين الاقتصادي والعلمي.

تريانون يطلعكم على الحقائق

اختبار دقيق :

ان كريم التجميل اذا كان جديراً باسمه لايكون مجرد أداة للزينة بل يضيف الى ذلك خواصا ملطفة ومطهرة ومغذية للبشرة

ان كريمات (تريانون) للتجميل مركبة من عناصر طبية فى غاية النقاوة معالجة بواسطة آلات عصرية مدة عدة ساعات . وكل حق لايخرج من المصنع إلا بعد اختبار وفحص دقيقين

كريم للنهار	٢٤	كريم لازالة الماكياج	٣٠
كريم للمساء	٢٤	كريم بزيت اللوز الطيب	٣٠



مستحضرات تريانون هى : ماء كولونيا - ماء لافانده - لوسيون - بودرة للوجه - بودرة تلك فائقة النعومة - كريم - أحمر للشفاه - بريانتين ملبود وسائل

قصر الطاهرة

يروي سنين عصره ويطوي أسرار زمانه

الدكتور عمرو سَمِيح طلعت



قصر الطاهرة ، صورة أرشيفية ترجع إلى عام ١٩٢٧م قبل الإضافات التي تمت في عهد الملك فاروق.

دوى صرير الباب الحديدي الصدئ مقترنًا بهنَّات تذمر حارسة المكان وهي تفتحه بيدين سجل عليهما الدهر سنوات الشقاء ونقش شظف العيش، الغريب أن ذلك ذكرني بانسياب الباب الحديدي الأنيق اللامع وسفرجي يفتحه باسمًا بيد يغلفها قفاز أبيض ناصع! المفارقة جاءت حين اتصل بي صديق يعرف شغفي بالقصور سائلاً: «تحب تزور قصر الطاهرة؟»، وبالطبع وافقت متحمسًا متطلعًا لجولة كانت بالفعل بالغة المتعة. ولتلك أيضًا نكهتها؛ كانت زيارة لمقبرة صاحبة القصر!

كنا قد دخلنا حديقة القصر الغنَّاء، كل ما فيها براق رائع، المشايات تتلوى في دلال، والأشجار تتباهى بحسن قدها الممتشق، والفسقية الرخامية البديعة جوهرة تتوسط الحديقة وتداعبك برذاذها المنعش. هناك، نفذت في عناء من شق ضيق بباب معوج يفضي إلى حديقة جدباء تعكس ما آل إليه حال ساكني المكان، الأحياء منهم والأموات!



قصر الطاهرة حاليًا.

انسابت السيارة الفارهة تمر بتماثيل حوريات من المرمر تكاد تنطق فنًّا وجمالاً حتى وصلنا إلى سلم رخامي مزدوج يبرق بياضًا. وسرت ببطء وحرص شديدين، أتحسس طريقًا آمنًا بين حفر بدا لي أنها شقوق فئران أو ربما ثعابين، وأكوام متناثرة من المخلفات والقمامة، وأسراب الذباب تسد عين الشمس!

قادتني حركة ترحيب من يد السفرجي إلى المدخل الرحيب، أصوات خطواتي ترن على الأرضية البراقة وأنا أدور حول منقد نحاسي أثري يتوسط المساحة التي اجتزتها مستمتعًا بشذى بخور خفيف ليبهرني مصباح حديدي أثري. ودخلت باب المبنى الذي يضم المقابر، وبدلاً من الصمت الذي توقعته قرع مسامعي مسجل قديم يصدح بموسيقى سوقية أزعجتني، وزادت الرائحة التي تلف المكان من حسرتي. هنا، حتى عبارة «صمت القبور» قد ماتت!

أثاث غرف نوم القصر تغير، فلم أجد أثرًا للفراش الذي نامت عليه الأميرة هناك، أما هنا فهي ترقد للأبد تحت تركيبة رخامية بديعة الصنع، تقف في ركن القاعة، تخنقها صناديق مهشمة متربة ويعلوها عدد لا نهائي من أجولة قطن التنجيد، ما إن لحظتها حتى بادرت الحارسة مبتسمة لأول مرة: «ده عشان جهاز شيماء... عقبال بناتك»!

يداها.. والهَارْب!

«نَشْئَة دُلْ قادين» يعني بهجة الروح هانم! ونشئة دل قادين هذه كانت فتاة قوقازية حسناء قيل إنها وقعت في الأسر في طفولتها، وكعادة تلك الأيام بيعت الطفلة في سوق النخاسة، فاشترتها زوجة أحد الباشاوات وأحسنت تعليمها وترقيتها. وحين بلغت الخامسة عشرة اشتراها الخديوي إسماعيل وأطلق عليها هذا الاسم وأسكنها لمدة سنة في قصر الجزيرة لتعتاد على حياة القصور بتقاليدها ومراسمها. بعدها اتخذها الخديوي مستولدة، ويعني هذا أن يخصص لها مكان إقامة وخدم، وعلى هذا منحها سكنًا خاصًّا بها في قصر الزعفران وخصص لها خمسين جارية لخدمتها! أنجبت نشئة دل قادين للخديوي كريمتيه الأميرتين أمينة عزيزة ونعمت مختار، غير ابن وُلِد ميتًا، ويقال إن ضرائرها كن يغرن منها لحسنها الأخاذ، فدست إحداهن لها سمًّا في القهوة أزهق روحه.

هكذا ولدت الأميرة أمينة عزيزة في ٢٣ سبتمبر ١٨٧٤م في قصر الزعفران القديم، وهو غير القصر المعروف بنفس الاسم الآن كمقر لجامعة عين شمس. وكانت تشبه أباها في ملامح وجهه ولون بشرته وإن تميزت بعينين خضراوين وشعر أصفر مموج كان في شبابها يصل لركبتيها، ويختم جسدها الرشيق يدان جميلتان وقدمان دقيقتان.

ويخطئ من يتصور أن ترف القصور وفخامتها دائمًا ما يضمن لأولادها طفولة سعيدة باهجة، وأميرتنا هذه خير دليل على ذلك. ففي طفولتها سقطت من علو فأصيبت باعوجاج بسيط في الظهر. ورغم أن الإصابة لم تؤثر على حسن قَدِّها، فقد أجبرتها على الخضوع لجلسات علاج بدائي طويل مؤلم لم يتح طب ذلك العصر غيره؛ كربطها لساعات في لوح خشبي أو تعليقها في حبل، فكانت طفولتها شاحبة ذابلة، وظلت معتلة الصحة سريعة الإرهاق طوال حياتها.

انعكست حالة الأميرة الصحية على شخصيتها فبدت دومًا حزينة منعزلة، لم يُسمع لها ضحكة ولا رُؤي على ثغرها بسمة. رغم ذلك كانت شديدة الذكاء سريعة البديهة تتحدث الإنجليزية والفرنسية والتركية بطلاقة. وحين بلغت سن الشباب، كان لا بد أن تتدرب على عزف الموسيقى كعادة الأميرات وقتئذ، فاختيرت لها آلة الهَارْب، ليس لشغفها بتلك الآلة أو لإقبالها على أوتارها، ولكن لأن العزف عليها سيظهر جمال ساعديها وكفيها!

الأميرة أمينة بنت الخديوي إسماعيل وصاحبة «الطاهرة» الأولى.

نَشْئَة دُلْ قادين (بهجة الروح) هانم؛ والدة أمينة هانم؛ صاحبة القصر.



تركيبة قبر الأميرة أمينة هانم، تعلوها أجولة القطن.

ستقابلها.. في الآخرة!

ولا يعرف إن كانت الأميرة قد ضجرت من الهارب أم أحبته، على أي حال، حتى إن كانت قد عزفت عليه، فقد عزفت عنه حين تزوجت سنة ١٨٩٥م. وليس صحيحًا أن كل فتيات ذلك الزمان كن يتزوجن في الرابعة عشرة؛ فأميرة «الطاهرة» لم تتزوج حتى الثانية والعشرين، وقد اختير لها مصطفى شكيب بك زوجًا، وهو سليل واحدة من أسر إسطنبول العريقة ومن رجال السلك الديبلوماسي العثماني، مثَّل بلاده في إيطاليا والنمسا وبلغاريا والسويد، وهو ابن الصدر الأعظم أحمد عارف شكيب باشا الذي تولى المنصب نحو شهر عام ١٨٧٩م!

اختار الزوجان السكنى في بيت العروس في إميرجان بإسطنبول، رغم أن العريس (كان عنده شقة) بلغة أيامنا؛ أو قصر بواقع عصرهم في ناحية بيبيك بنفس المدينة. على أن التوافق الاجتماعي والأسري بينهما لم يساعد على نجاح الزواج؛ إذ قضى اختلاف طبائعيهما عليه سريعًا فانفصلا سنة ١٨٩٨م بعد أن رُزقا بولد؛ محمد طاهر. وبعد الانفصال عزفت العروس عن الإقامة فى بيت إميرجان وربما تكون قد تشاءمت منه، فباعته لقريبها الأمير كمال الدين حسين، وربما عاد العريس «لشقته» في بيبيك!

أمعنت الأميرة في العزلة بعد طلاقها وغالت في الانزواء، ورغم أنها كانت لا تزال في ربيع العمر وقد رزقت بالمال والجمال والنسب، فإنها لم تتزوج مرة أخرى وكرست حياتها لتربية محمد طاهر؛ ابنها الأوحد. وقد انتحت منحى دينيًّا صارمًا، فارتدت أزياء بالغة الاحتشام أثقلتها بأعوام طويلة فوق سنها الصغيرة، فأفل الشباب وخفت الجمال!

ومضت بها الحياة بطيئة رتيبة، تقضي الصيف في إسطنبول، والشتاء في قصر جدتها بحلوان، أو في قرية بردين حيث أرضها. وحين نستعرض تاريخ بناء «الطاهرة» سنجد أنها غالبًا لم تقم فيه غير أشهر قليلة جدًّا. ولما توفيت الأميرة أمينة إلهامي؛ زوجة الخديوي توفيق، في ١٨ يونية ١٩٣١م، أصبحت أمينة أولى الأميرات من حيث الأسبقية في البرتوكول في الجلوس مكانها، بيد أن هذا لم يخرجها من وحدتها ولا خفف من انسحابها المجتمعي.

وظلت الأميرة أمينة عزيزة تعيش في عزلة حزينة حتى رحلت في ٩ سبتمبر ١٩٣١م في قصرها في مودا بإسطنبول إثر إصابتها بالتيفود، ونقل جثمانها إلى مصر حيث أقيم لها استقبال رسمي في الميناء، ثم نقلت في قطار خاص إلى القاهرة وشيعت جنازتها وسط مراسم ملكية مهيبة إلى مدفن ابنها محمد طاهر باشا بالإمام. لم يؤنس وحدة الأميرة طوال أعوام عمرها الستة والخمسين غير وصيفة إنجليزية تدعى مس ماشراي Machray ظلت تقوم على خدمتها ثلاثة وعشرين عامًا، وقد روى من عرفوها عن حبها وإخلاصها، وكيف ظلت وفية لمخدومتها بعد رحيلها، وحين أوشكت على مغادرة دنيانا كان آخر ما قالته: «الآن سوف أقابل مولاتي الأميرة».



الأميرة أمنية مع وصيفتها المخلصة مس ماشراي في فرنسا عام ١٩١٢م. تسمى القصر باسمها.

تلك قصة صاحبة القصر، قصيرة داكنة، أما القصر فله قصة أطول وأبهج! فحين توفي أنطونيو لاشاك عام ١٩٤٦م عن عمر يبلغ تسعين عامًا، كانت القاهرة تحتضن الكثير من إبداعاته المعمارية كقصور الزعفران والأمير يوسف كمال والأميرة أمينة إلهامي (مقر وزارة الخارجية بميدان التحرير الآن)، وقصرنا هذا؛ قصر الطاهرة.

جاء الرجل – أنطونيو لاشاك – إلى مصر أول مرة عام ١٨٨٣م بعد أن أتم دراسته في فيينًا، وقد تهدمت معظم مباني الإسكندرية إثر قصف الأسطول البريطاني لها، فوجد فرصة سانحة للعمل، وسرعان ما اشتُهر وذاع صيته، حتى عُين عام ١٩٠٧م «باشمهندس السرايات الخديوية»، وأنعم عليه الخديوي برتبة البكوية من الدرجة الثانية في ٩ مارس ١٩٠٩م، وظل في منصبه حتى خُلع الخديوي عباس حلمي عام ١٩١٤م. كلفت الأميرة أمينة لاشاك ببناء بيت لها في القاهرة، فجاء على هيئة قصر صغير، مكسي بالحجر الجيري الترافرتين بلونه الوردي الناعم، وكأنه اُختير ليحاكي شخصية الأميرة الهادئة، وقد أحاط بالحديقة سور من نفس الطوب، فخلق بينهما تناغمًا واتساقًا. وكان أبوها الخديوي إسماعيل قد أهدى ملك البرتغال أحجار الترافرتين لتكسي جدران قصره الشتوي في ليشبونة. وفي داخله حمل القصر فخامة متلألئة، وقد كسيت حوائط الصالون الرئيسي بزخارف جلبت من قصر في فرنسا يعود للقرن الثامن عشر، بينما تدثر سقف حجرة أخرى بتركيبة خشبية أثرية على الطراز العربي بديعة الزخارف، تعود للقرن الرابع عشر.

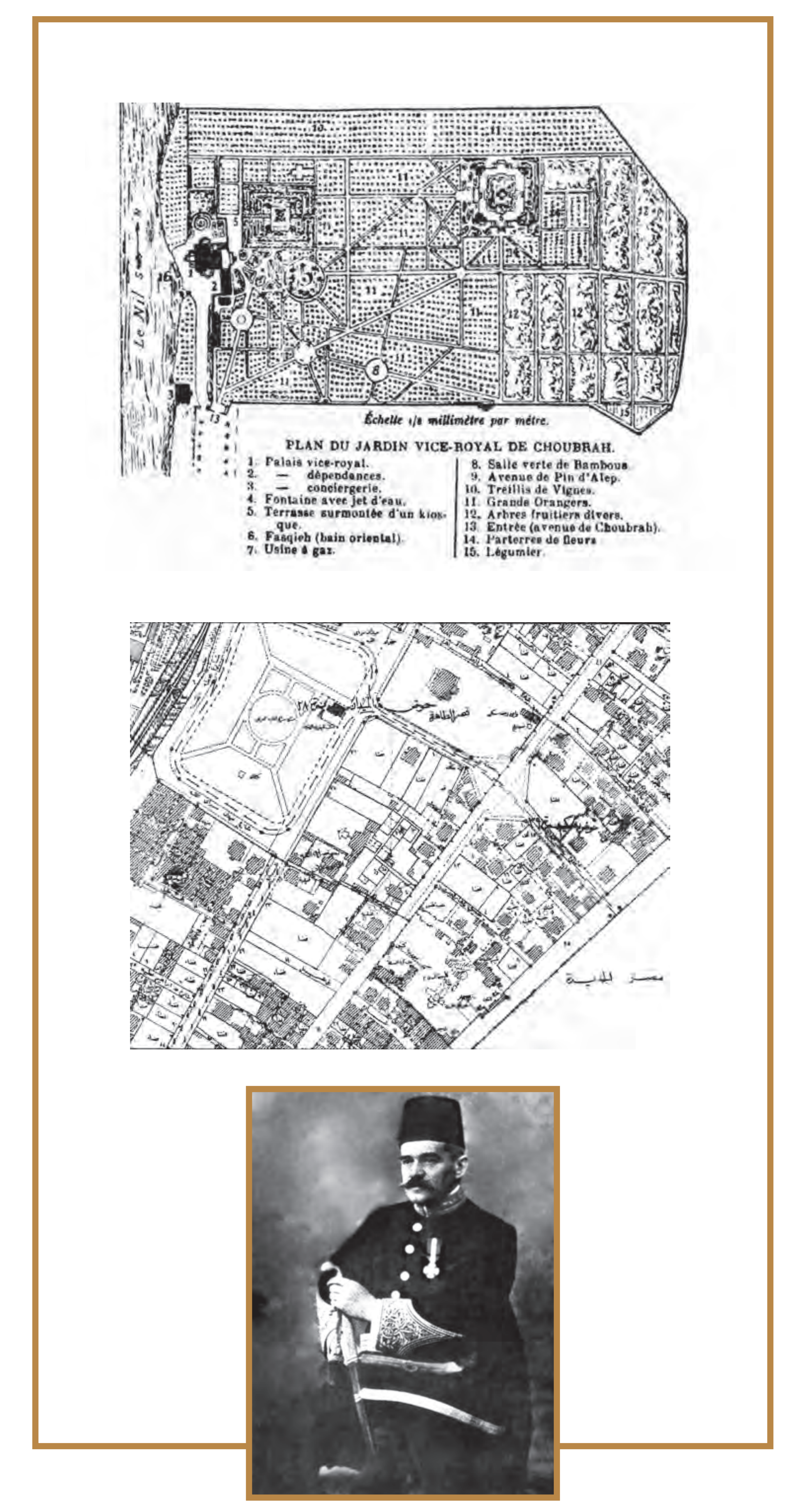
في ذلك الوقت، كانت مساحة «الطاهرة» – لم يكن قد سُمي هكذا بعد – ١٩٦٨١ مترًا مربعًا، بعد أن نزعت البلدية ملكية حوالي ألفي متر للمنفعة العامة. وقد تكونت أرضه من أربع قطع متقاربة المساحة اشترتها الأميرة في سني ١٩٢٤م، ١٩٢٥م، ١٩٢٦م، ١٩٢٨م من ورثة عثمان باشا فهمي الورداني والخواجة جاك ليون وورثة فيليب بشارة إيديه وشقيقتها الأميرة نعمت مختار، وقد سجلت عقود الشراء باسم ابنها محمد طاهر باشا.

أما تاريخ بناء القصر، فتضاربت الأوراق التى بين يدينا بشأنه؛ فسجلات لاشاك تنبئنا بأنه كُلف به في الفترة ما بين ١٩١٠و١٩١٥م، بيد أن تواريخ شراء الأراضي تأتي بعد ذلك بحوالي عشر سنوات! يضعنا هذا الأمر أمام احتمالين؛ الأول أن القصر بني وفق ما ذكر لاشاك ثم سجلت ملكية الأراضي بعد ذلك، وهو أمر نستبعده، ببساطة لأن هذه الممارسات الملتوية لم تكن قد ابتدعت بعد! الاحتمال الثاني، أن «الطاهرة» بني بعد شراء الأراضي أي حوالي عامي ١٩٢٧و١٩٢٨م، وهو الأمر الذي نرجحه. ويعزز هذا أن أمينة هانم توجاي؛ ابنة شقيقة الأميرة، تروي أنها زارتها لآخر مرة عام ١٩٢٩م في قصرها الجديد، أي قبل وفاتها بعامين فقط.


حدائق قصر الطاهرة.







أنطونيو لاشاك؛ معماري قصر الطاهرة.

«الطاهرة» من الداخل.

«زرزورة».. وَجَدْتـُها

نَسَبُه كحفيد الخديوي إسماعيل وتعليمه الأجنبي الرفيع وتصرفاته الراقية وهيئته المنمقة، كلها أمور تؤهله تمامًا لأن يكون أميرًا، ويأتي المونوكل الذي يضعه على عينه اليمنى ليؤكدها! لكن القانون المنظم للألقاب الملكية لا يكفل لأولاد الأميرات ألقابًا، فحمل محمد طاهر رتبة باشا، وورث القصر عن والدته!

ولد محمد طاهر في أغسطس ١٨٩٧م، قبل بضعة شهور من انفصال والديه، وفي نفس الشهر الوحيد الذي شغل فيه جده لأبيه منصب الصدر الأعظم. وقد تلقى تعليمه الأولي في القصر شأن أبناء طبقته وقتئذ، ثم اجتاز البكالوريا في لوزان والتحق بجامعتها لدراسة القانون الدولي حتى حصل على درجة الليسانس. وبعد عودته إلى القاهرة، سرعان ما لمع طاهر وسط أقرانه من رجالات الأسرة العلوية، وكان الملك فؤاد يقدر ابن أخته لفطنته واهتمامه بالرياضة والفنون فضلاً عن أنشطته الثقافية، فأنعم عليه بالباشوية في ١٩ فبراير ١٩٢٢م، وعمره لم يتجاوز الخامسة والعشرين.

وكان محمد طاهر باشا عكس والدته، مقبلاً على الحياة ذا نشاطات واسعة. وقد تنوعت اهتمامات الرجل وترامت في مختلف مناحي العلم والثقافة وأعمال البر والفنون والرياضة،



«الطاهرة» من الداخل، الطابق الأرضي، الصالون الكبير.

فكان رئيس الجمعية الملكية للدراسات التاريخية، ورئيس الجمعية الزراعية الملكية، ورئيس لجنة الهلال الأحمر. وقد أنفق من ماله الخاص على الكثير من الدراسات التاريخية ورحلات الاستكشاف الجغرافي. كذلك استضاف في قصر الطاهرة الطيار المجري المشهور لازلو ألمازي Ladislaus (László) Almásy، وتحت رعايته هو والأمير كمال الدين حسين قام ألمازي في الثلاثينيات برحلة في الصحراء الغربية، اكتشف خلالها واحة في جنوب غرب مصر على الحدود مع السودان، اسمها «زرزورة».



الطيار المجري لازلو ألمازي مكتشف «زرزورة».

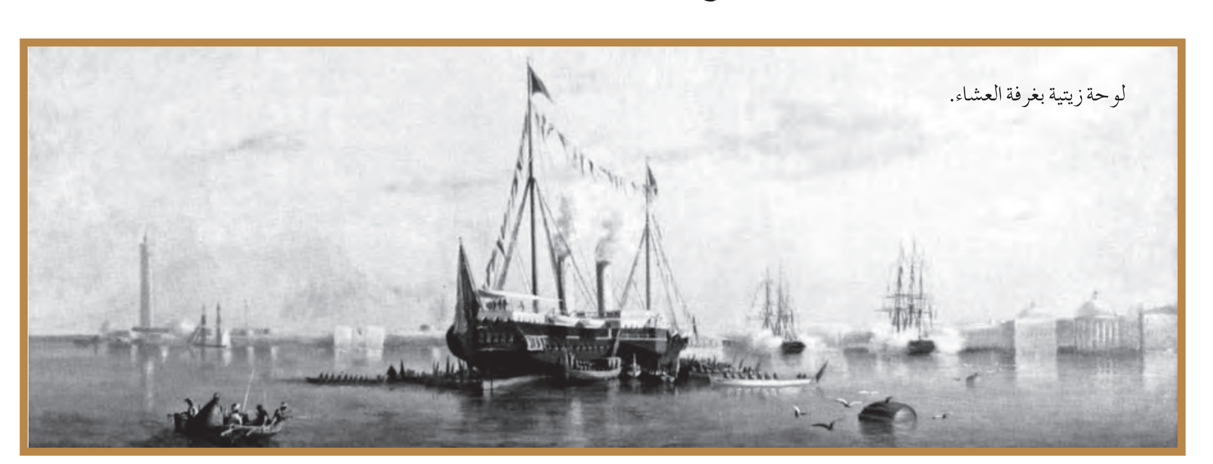
وتقدرون، وتضحك الأقدار! المأذون ثلاث مرات!

كان طاهر باشا مؤمنًا بأن الرياضة تقرب الشعوب وتوحد الأمم، فتعددت إنجازاته في هذا المضمار وتألق فيه، فهو صاحب فكرة إنشاء دورة للألعاب المتوسطية. وقد أقيمت الدورة الأولى لها في الإسكندرية، وصار أول رئيس للجنة الأوليمبية المصرية، كما كان عضوًا في اللجنة الأوليمبية الدولية واستمر بها بعد عام ١٩٥٢م. بيد أن ذلك لا يعني أن الرجل كان يقود حياة خواء وترف، عازفًا عن قضايا بلده غير مكترث بها، بل على العكس من ذلك اشتُهر بكراهيته الشديدة للإنجليز وناصبهم عداء سافرًا، حتى دفعهم إلى الإصرار على تحديد إقامته أثناء الحرب لنشاطه المناوئ لهم. وقد ظل رهن الحبس حتى عام ١٩٤٤م، حين خففت بريطانيا من قبضتها قليلاً وقد أدركت أن ثمرة النصر دانية، قطافها وشيك. على أن عداء الرجل للإنجليز لم يكلفه فقط سنوات من حريته، بل قبلها حدا بالسفير البريطاني إلى الاعتراض على تعيينه عضوًا في مجلس الوصاية الذي شُكل عام ١٩٣٦م لحين بلوغ الملك فاروق السن الدستورية لتولي السلطة. وقد استاء الملك من هذا التدخل في الشئون الداخلية، ورد بتعيينه عضوًا في مجلس الشيوخ بعد أقل من عام على توليه العرش، على هذا صدر مرسوم ملكي في ١٨ مايو ١٩٣٨م. وفي ٧ مايو ١٩٤٩م، تجددت العضوية بعد انقضاء مدتها وفقًا للدستور لسبع سنوات أخرى، كان يفترض أن تنتهي سنة ١٩٥٦م.

حمل طاهر باشا الوشاح الأكبر من نيشان إسماعيل، ونياشين تاج إيران، وجورج الأول اليوناني، وأرانج ناسو الهولندي. كذلك كان نائب رئيس مجلس إدارة شركة مصر للطيران وشركة البترول المصرية وشركة البترول الوطنية وعضو مجلس إدارة شركة مصر للتأمين. بيد أن طاهر لم يكن سعيد الحظ في زواجه الذي عقد سنة ١٩٢١م على الأميرة سميحة ابنة السلطان حسين كامل التي كانت تكبره بثماني سنوات، وكانت من أجمل أميرات الأسرة العلوية. وقد كان طاهر باشا زوجها الثاني؛ إذ تزوجت قبله من الأمير إسماعيل داود. على أن اختلاف الطباع أدى إلى انفصالهما في ٦ إبريل ١٩٢٦م دون أولاد، ولم يتزوج طاهر باشا بعد ذلك. والغالب أن العروسين لم يقيما في «الطاهرة»؛ إذا سلمنا أنه بني عام ١٩٢٨م، وربما أقاما في قصر الأميرة. وهو بالمناسبة لا يزال قائمًا في الزمالك، وقد تحول إلى مكتبة القاهرة بناءً على وصية تركتها قبل وفاتها عام ١٩٨٤م عن عمر خمسة وتسعين عامًا. وكانت الأميرة سميحة كامل قد تزوجت للمرة الثالثة من وحيد يسري باشا عام ١٩٣٩م، لكنها لم ترزق ذرية من أيٍّ من زيجاتها الثلاث.

اختطاف.. مُهْـرَة!

أقام محمد طاهر باشا في قصر الطاهرة، وكان أيضًا يمتلك منزلاً قريبًا من الأهرام مطلاً عليها، يطيب له تمضية ليالي الصيف به لنقاء الهواء وانخفاض الرطوبة. بيد أن مكانه المفضل كان بيت بُردين، وهي من قرى محافظة الشرقية وتقع بين مدينتي الزقازيق وبلبيس. وكان البيت في الأصل استراحة بنيت للخديوي إسماعيل حين قضى ليلة في المنطقة، ثم ورثته أمينة هانم، كما ورثت عنه حديقة بها. في بردين أنشأ طاهر باشا مكتبة ضخمة، واقتنى مجموعة نادرة من القيشاني صنعت في كوتاهية وإزنيك ومجموعة من البورسيلين الصيني النفيس، أما أهم مقتنياته هناك فإسطبل يضم مجموعة صغيرة لكنها متميزة من كرام الجياد العربية. وبعد عام ١٩٥٢م، وعلى عكس الكثيرين من أعضاء الأسرة العلوية؛ كثَّف طاهر باشا نشاطيه الرياضي والأدبي، فدعى أوركسترا برلين السيمفوني وأوركسترا فيِنَّا السيمفوني إلى القاهرة على نفقته الخاصة لإقامة حفلات في الأوبرا، واستمر مقيمًا في مصر حتى توفي سنة ١٩٦٩م. وقد روى طاهر باشا لأمينة توجاي؛ ابنة خالته، والتي كانت بمثابة أخت له، أن أكثر ما آلمه حين داهمت لجان المصادرة عزبته ببردين كان صهيل الخيل وأغراب يجرونها عنوة من مكمنها؛ فخالها أطفالاً تُختطف، فتستغيث مستنجدة بأبيها.



لوحة زيتية بغرفة العشاء.

«مبروك على سُموِّك وسُموِّه»

وتبزغ أضواء الإعلام على قصر الطاهرة لأول مرة سنة ١٩٣٩م حين عقد أول زواج سياسي شرقي في تاريخنا المعاصر بين مصر وإيران؛ قطبي السنة والشيعة. فقد جاء الأمير محمد رضا بهلوي ليتزوج الأميرة فوزية ذات الوجه الملائكي والملامح الساحرة والقد الخلاب، أجمل أميرات البيت المالك. لم تقترن الاحتفالات بمظاهر رغد مغالى فيها، لكن أبهة القصور وفخامة المواكب ورقي المراسم وأناقة الملابس، كل هذا أضفى جوًّا أقرب إلى قصص زواج أمراء الأساطير، زاده وأكده ما تميزت به الأميرة العروس من فائق الحسن وبديع الخَلق. ووصل العريس إلى بيروت حيث أُرسل له اليخت الملكي «محروسة» ليستقله ويدخل الثغر السكندري على متنه في ٣ مارس ١٩٣٩م، وسط بروتوكولات أَلِقَة واحتفالات بهية. ورغم أن قصر الزعفران كان قصر الضيافة الرسمي آنذاك، فقد رؤي أن يقيم الأمير في قصر محمد طاهر باشا، وربما يكون محمد طاهر باشا هو الذي عرض على الملك فاروق أن يستضيفه. وبالفعل أقام ولي عهد إيران في القصر طوال زيارته لمصر التي استغرقت عدة أسابيع. وأثناء الزيارة، وبالتحديد يوم ٣٠ مارس؛ أقيم احتفال بسيط أنيق في قصر الطاهرة بمناسبة إهداء الكشافة المصرية علامة النسر الذهبي للأمير الإيراني، وقد قلده العلامة محمد خالد حسنين بك؛ نائب رئيس الكشافة، في حضور عدد كبير من فتيانها. وفي مساء نفس اليوم زار الملك فاروق صهره في «الطاهرة» وهنأه. وبارح العروسان القاهرة بعد أن عقد القران في ١٥ مارس ١٩٣٩م في قصر القبة؛ حيث تهاديا في زفة مبهجة على شدو كوكب الشرق أم كلثوم لرائعتها «مبروك على سُموِّك وسُموِّه».

فعلاً سعيدة!

لو اعتبرنا أن القصر بني عام ١٩٢٨م كما أسلفنا، يكون طاهر باشا قد أقام فيه حوالي عشر سنوات قبل أن يبيعه في سنة ١٩٣٩م. وقد ضم القصر مجموعة نادرة من الخزف الصيني والبرونز والسجاد التركي والعجمي، بالإضافة إلى قطع من قطيفة نادرة تعود للقرن السادس عشر، احتفظ بها طاهر باشا في قصره، وربما تكون غير التي ذكرنا أنها كانت في بيته ببردين، أو لعله نقلها إلى هناك حين باع «الطاهرة».

وقد تعذر علينا الاستيثاق من تاريخ دقيق للاتفاق بين محمد طاهر باشا وابن خاله الملك فاروق على صفقة بيع «الطاهرة»، لكن الثابت في العقد أنها أبرمت في تمام الساعة العاشرة وخمس وأربعين دقيقة يوم الأحد ٢٦ مارس ١٩٣٩م في قصر عابدين، أثناء إقامة بهلوي به! تُرى هل عرف بانتقال ملكية القصر الذي يقيم به؟ على أي حال، فإن تاريخ الصفقة يشير إلى أن الاتفاق عليها سبق الزيارة، والأرجح أن ذلك كان السبب وراء استضافة بهلوي بـ «الطاهرة».

انتقل طاهر باشا بعد البيع إلى السكنى في فيلا عنوانها ٥ شارع الأمير فؤاد، والتي لا تزال موجودة، فهي الآن جزء من مباني السفارة الأمريكية بالزمالك. ولا يعرف السبب الذي حدا بطاهر باشا لبيع القصر، بيد أن الأوراق تهمس بأن حالته المادية ساءت في أواخر العشرينيات. فالوثائق تنبئنا أنه عقد قرضين مع بنك التسليف العقاري عامي ١٩٢٨م و١٩٣٥م؛ بضمان القصر، وذلك غالبًا لتمويل شركة الطيران المدني التي أنشأها في ذلك الوقت، لكن المشروع فشل وتكبد خسائر فادحة ربما تكون من أسباب بيع «الطاهرة»، والمفارقات الصادمة أن الشركة كان اسمها «سعيدة»!

الفريدية أم الطاهرة؟

أراد الملك فاروق أن يكون له قصر خاص به، فانتقى «الطاهرة». وقد اختلف «الطاهرة» عن قصري الملك في القاهرة اختلافًا جوهريًّا، فقصرا عابدين والقبة كانا قصرين رسميين مملوكين للدولة، مخصصين للحاكم، ويتبدل ساكنوهما بتبدلهم على سُدَّة الحكم. ومن ثم، كان لهما مخصصات مالية وموظفون رسميون، ولكلٍّ منهما مدير كان يسمى «ناظر قصر». في حين كان «الطاهرة» ملكًا خاصًّا للملك لا يتمتع بأيٍّ من هذه الامتيازات، فكل ما كان ينفق عليه كان من موارد الملك الشخصية أو بلغة ذلك العصر، من الخاصة الملكية، فلم يعرف له إلا عثمان إسماعيل فاضل؛ فرَّاش «الطاهرة»!

وكانت قيمة الصفقة أربعين ألف جنيه، تشمل القصر وأثاث وتحف غرف الطعام وصالوني الدور الأرضي. وقد وقَّع العقد محمد طاهر باشا ومراد محسن باشا؛ ناظر الخاصة الملكية. وفي عام ١٩٤٢م، اشترى الملك فيلا جاتينو المتاخمة لـ «الطاهرة» وضمها للقصر. غير أن الأوراق تحدثنا بمفارقة، فحين اشترى الملك «الطاهرة» سجله باسم زوجته الملكة فريدة هدية لها، بيد أنه حين اشترى فيلا جاتينيو سجلها باسمه. ولم نتبين سببًا لذلك، على أنه في عام ١٩٤٤م اتفق الزوجان على نقل ملكية «الطاهرة» إلى اسم الملك، وبالفعل وثق العقد في ٢٨ ديسمبر ١٩٤٤م. والمتواتر أن الملكة فضلت أرضًا زراعية تدر عائدًا لها، فبادلها الملك «الطاهرة» بتفتيش قوامه ألف وسبعمائة فدان أهداه لها سنة ١٩٤١م، وأطلق عليه تفتيش «الفريدية».

فسقية سُلْفَة

تُرى في كم دقيقة كان مستر جوليان Julian الإنجليزي يقطع المسافة بين بيته ومكتبه في أنجلو إيجيبشيان بنك في عشرينيات القرن الماضي؟ وقتئذ كان الرجل مديرًا لهذا البنك الذي تأسس عام ١٨٦٤م، وظل يعمل في مصر حتى عام ١٩٥٦م، حيث تأمم في أعقاب العدوان الثلاثي وتحول إلى بنك الإسكندرية القائم إلى الآن. كان الرجل يقطن منزلاً صغيرًا من دورين تحيط به حديقة تضم حمام سباحة وجراجًا ولا يفصله عن قصر الطاهرة غير ممشى ضيق؛ حيث كان مقر البنك هو ٥٥ شارع قصر النيل.

وفي عام ١٩٢٣م، باع جوليان البيت للسيدة ليفيا أرمان جاتينيو؛ حرم موريس جاتينيو، وجاتينيو هذه عائلة يهودية ثرية استقرت بمصر وكان لها أعمال واسعة أشهرها محل تجاري بوسط القاهرة لا يزال يحمل اسم العائلة. وفي عام ١٩٣١م، هدمت جاتينيو البيت وأعادت بناءه بشكل أكبر وأفخم.

وفي ٢ نوفمبر ١٩٤٢م، اشترى الملك فاروق فيلا جاتينيو بمبلغ ستة عشر ألف جنيه وضمها إلى «الطاهرة»، فأضاف إليه مساحتها البالغة ٦١٢٦ مترًا مربعًا، لتصبح مساحته الكلية حوالي ستة أفدنة. في ذات الوقت، كُلف الملك مصطفى فهمي باشا؛ كبير مهندسي القصور الملكية، بتطوير «الطاهرة»، فأدخل عليه تعديلات كثيرة. فمن الخارج، أقام فهمي باشا عام ١٩٤٤م أعمدة طويلة رشيقة تحمل شرفة مستديرة واسعة بالدور العلوي. ويعد هذا التعديل الثاني والأكبر لواجهة القصر؛ إذ إن مقارنة الصور ودراسة تفاصيلها تنبئان بأن تعديلاً آخر كان قد أدخل عليها قبل ذلك، وإن لم نتبين تاريخ تنفيذه.

ثم أزيل الممشى الفاصل بين القصر وفيلا جاتينيو، وأقيم سور جديد حول حديقة العقارين معًا، بينما استُبقيت الفيلا لاستضافة زوار القصر، وربما يكون قد أُدخل تعديل على واجهتها لتتواءم مع واجهة «الطاهرة»، كما يوجد مبنى سلاملك مساحته ٢٥٠ مترًا ومباني ملحقة على مساحة ٢٠٠ متر. وبعد توسيع الحديقة، أعيد تقسيمها وزرعت نباتات وأشجار نضرة نادرة لترصع أركانها المترامية وركبت بها فوانيس حديدية جميلة واكتمل بهاؤها بنصب تماثيل رخامية بديعة الصنع في أرجائها وعلى مدخل القصر نفسه. وفي رأس التين عثر الملك على فسقية مهملة في المخازن، فاستعارها من الدولة؛ مالكة رأس التين، وجلبها لتتوسط حديقة «الطاهرة» وتغدو أيقونته!

حربٌ.. وبلياردو

مساحة مبنى القصر ٨٥٠ مترًا، وهو مكون من دور أرضي ودور أول وقبو. وقد حرص الملك على تطويره من الداخل مع الاحتفاظ بكل عناصره الأصلية التي أكسبته رونقه. وفي يونية ١٩٣٩م، أضيف مصعد داخلي للقصر. وفي ديسمبر من نفس العام، أقيم برج على ارتفاع خمسة عشر مترًا يحمل فوقه خزان ماء لاستخدام القصر والنافورة الأثرية بالحديقة. وتضمنت الصفقة بعض قطع الأثاث والتحف، كأثاث غرف الطعام والصالون الرئيسي والصالون الصغير، والتي ما زالت في مكانها. وفي حجرة الطعام، احتفظ الملك بالأثاث بينما كسيت الجدران بخشب رائع وركبت في الحائط مدفأة رخامية جديدة، تعلوها ساعة برونز ثمينة موجودة من أيام طاهر باشا أضاف إليها الملك زهرية «سيفر»، ولم ينسَ إضافة حرف (F) فوق باب الحجرة.

وقد بدا الملك متحمسًا لتأثيث باقي «الطاهرة»، وربما كان ذلك سبب شرائه، فقد عثر على عرش محمد علي باشا في قصر شبرا في حالة سيئة، فأمر بترميمه ووضعه في «الطاهرة». كذلك أخرج قطعًا من الأثاث كانت مخزونة منذ وقت والده؛ فحين اعتلى الملك فؤاد العرش رحل عن قصر البستان إلى عابدين؛ المقر الرسمي للحكم. وقتئذ نقلت بعض قطع أثاث البستان إلى استراحة الملك في إدفينا، أما الباقي فقد أودع المخازن حتى أخذ الملك فاروق بعضه إلى «الطاهرة»، من بين ذلك ستائر من الحرير المطرز بخيوط الذهب والفضة.

ربما تخيل صناع فابريقة كوسون بريفيت Cosson Brevete، وهم منكبّون على صنع طاولة بلياردو، أن ملوكًا وأمراء سيلتفون حولها؛ يضربون الكرات ويتجاذبون أطراف حديث باسم. بيد أن أحدًا بالقطع لم يتخيل أن يومًا سيأتي تُفْرَد فيه الخرائط الحربية على هذه المنضدة، ويلتف حولها قادة عسكريون ينخرطون في أحاديث جادة صارمة حول خطط المعارك وتقدم المدرعات!

القصة بدأت حين عثر الملك على هذه المنضدة البديعة مهملة في قصر شبرا، وكان لويس فيليب؛ ملك فرنسا، قد كلف الفابريقة بصنعها ليهديها لمحمد علي باشا الكبير مع الساعة الموجودة في القلعة ردًا على إهدائه المسلة. ومع مرور الزمن، أهملت المنضدة وتوارت في أحد الجوانب حتى عثر عليها الملك فاروق. ومن فرط إعجاب الملك بالطاولة المصنوعة من الأبنوس المطعم، أنشأ في بدروم القصر قاعة باسم محمد علي وضعت فيها. وتدور الأيام حتى يختار الرئيس أنور السادات





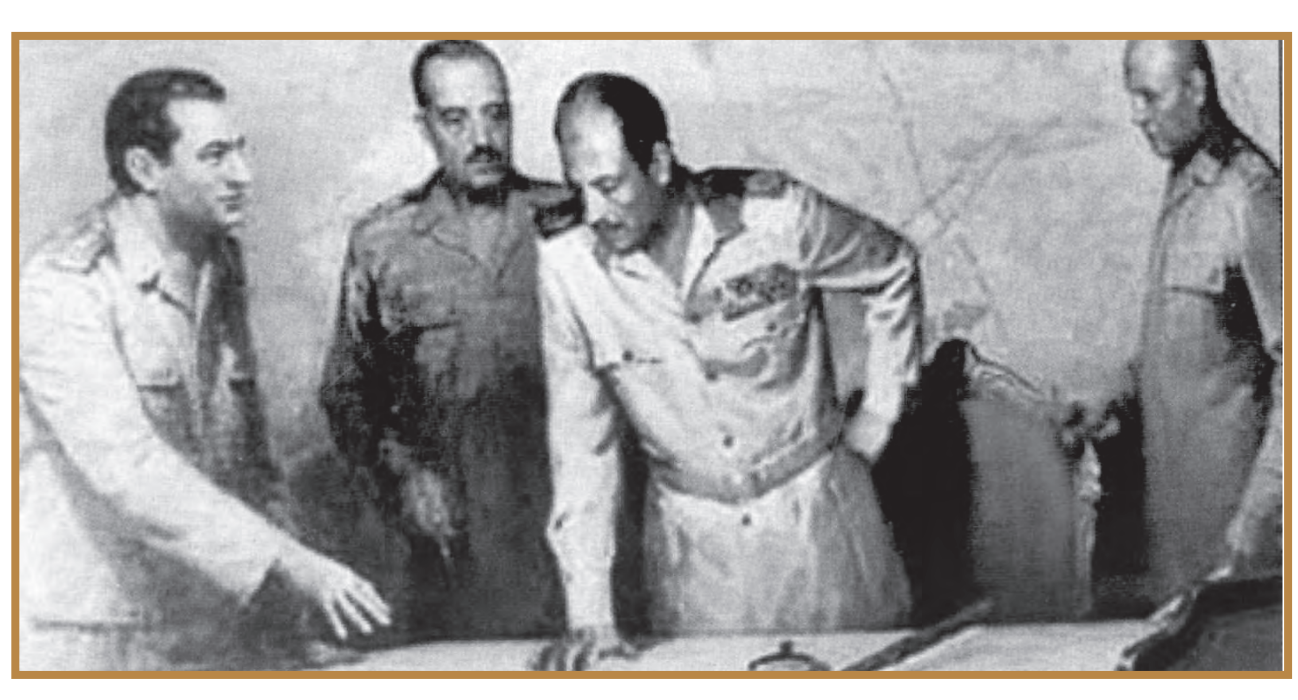


القاعة نفسها كغرفة عمليات أثناء حرب أكتوبر ١٩٧٣م، وعلى مائدة البلياردو الفرنسية فردت الخرائط العسكرية والتف حولها قادة الجيش يناقشون الخطط ويطورون الهجوم؛ مائدة البلياردو أمست أحد أهم شهود الحرب وكاتمي أسرارها.

تفاصيل من طاولة البلياردو.



طاولة البلياردو المهداة من ملك فرنسا لمحمد علي باشا.



لوحة زيتية تمثل غرفة عمليات حرب ٦ أكتوبر ١٩٧٣م.

السيجار وراثة

على أن درة القصر وأبدع تحفه؛ ساعة حائط كبيرة تحاكي ساعة مدينة ستراسبورج المشهورة، كانت في صدر الصالون الرئيسي. تزين تلك القطعة الرائعة تماثيل صغيرة، وهي تظهر الوقت وحجم القمر وكذلك أيام الأسبوع والشهر. وحكايتها تشبه طاولة البلياردو؛ حيث وجدها الملك في أحد مخازن القصور في حالة سيئة أيضًا، فاستدعى أمهر الساعاتية في القاهرة لإصلاحها ونقلها إلى «الطاهرة». وقد وضعت الساعة في القاعة الرئيسية للدور العلوي من القصر يقابلها تمثال رخامي للخديوي إسماعيل. بيد أنه لا يوجد لهذه الساعة أثر في القصر الآن، ولا تسأل عن تمثال الخديوي!

في جانب آخر من نفس القاعة لوحة من الفسيفساء تمثل منظرًا رومانيًّا كانت هدية من بابا الفاتيكان إلى محمد علي باشا. وعلى يمين هذه القاعة، يقع الصالون الصغير الذي يؤدي إلى مكتب الملك، يقابلهما غرفتان صغيرتان كانتا تستخدمان للاستقبال وانتظار مقابلة الملك، أو «التشرف بالحضرة العلية»، واحدة من هاتين الحجرتين يكسو سقفها سقف خشبي بديع النقش يعود للقرن الرابع عشر على الطراز العربي، وقد روعي نقش الجدران على نفس النسق ليظل الطابع العربي الجميل غالبًا على الحجرة، وتأتي مدفأة من قيشاني كوتاهية الأزرق البديع ليكتمل بهاء الحجرة ويتوهج رونقها.

ويقودك سلم رخامي مزدوج بالغ الفخامة إلى ردهة في الدور الأول تضيئها نجفة كريستال ملون تعود إلى عصر محمد علي، وكان بها دولاب جميل مجهز لحفظ السيجار صنع خصيصًا للخديوي إسماعيل الذي كان يدخنه، وقد أعجب الملك به فنقله إلى «الطاهرة»، فقد شارك الملك فاروق جده في عادة تدخين السيجار! كذلك أحضر الملك بيانو أثريًّا يرجع أيضًا لعهد جده إلى قاعة البلياردو، وقد نقل الآن إلى الصالون الصغير بالدور الأول، وحل دولاب السيجار محله. المهم أنهما لم يلقيا مصير الساعة المجهول، ولا يزالان بالقصر.

نجفة نحاسية يرجع تاريخ صُنعها إلى بدايات القرن التاسع عشر الميلادي، نُقلت من قصر شبرا إلى قصر الطاهرة.





قصر الطاهرة، السلم الداخلي المؤدي إلى الطابق الأول.

«الطاهرة» قُتِلت وهي عروس

لم يكن لـ «الطاهرة» اسم حتى اشتراه الملك؛ فقصور الحكام فقط هي التي كان يطلق عليها أسماء. ويعتقد الكثير من الملمين بتاريخ هذه الحقبة أن القصر استمد اسمه من صاحبه طاهر باشا، وهو ما أكدته أمينة توجاي التي ذكرت أن الملك أطلق عليه هذا الاسم مجاملة لابن عمته الذي هو ابن خالتها. على أن الوثائق تنبئنا بأن القصر أثناء زيارة ولي عهد إيران لم يكن له اسم، فأشارت إليه الصحف بقصر الضيافة، ثم بعد الزيارة أطلق عليه اسم «ملحق قصر القبة» ثم «الطاهري»، ربما نسبة إلى محمد طاهر باشا، قبل أن يستقر على اسم «الطاهرة». في ذات الوقت، نجد أوراقًا تشير إلى أن الملك فاروق أراد تكريم ضيفه فسمى القصر باسم الشاعرة الإيرانية «الطاهرة»، وهو ما نرجحه.

أما الطاهرة؛ فقد ولدت بإيران سنة ١٨١٧م، واسمها الحقيقي فاطمة الزهراء، لكن لها عدة ألقاب منها «قرة العين» و«أم سلمى زرين تاج»، وتعني ذات الشعر الذهبي بالفارسية. وقد ظهرت عليها علامات النبوغ والتفوق منذ طفولتها، وما لبثت أن اشتُهرت بحسن الخطابة وطلاقة اللسان، وكانت من أوليات النساء في الشرق التي خلعت حجابها وطالبت بتحرير المرأة. كما أقبلت على دراسة معاني القرآن الكريم والحديث الشريف وشريعة الإسلام، بيد أنها هجرته بعد ذلك وكانت من الثمانية عشر الأوائل الذين اعتنقوا البهائية، وقد منحها مؤسس تلك المِلَّة لقب «الطاهرة» سنة ١٨٤٨م، فعرفت به عند أدباء العربِ والفرس.



الشاعرة الإيرانية الطاهرة التي تسمى القصر باسمها.



القاعة العربية.



القاعة العربية.

واستمرت الطاهرة في نشر تعاليم البهائية علنًا وجاهرت بالدفاع عنها، فطلقها زوجها وتبرأ منها أولادها. على أن ذلك لم يثنها عما اعتقدته وطفقت تدعو إليه، فأمر زوجها خادمها الحبشي بقتلها سنة ١٨٥٢م، فخنقها وألقى جثتها في بئر. وقيل إنها حين علمت بخطة قتلها لبست ثوب زفافها وقبعت تنتظر، معتقدة أنها ستنال الشهادة. وبينما يعتبرها البهائيـون أول شهيـدة لعقيدتهم، يصمهـا معارضوهم بالفسق والفساد، ويقف المؤرخون في المنتصف؛ إذ يعتبرها الكثير منهم من أبرز دعاة تحرر المرأة. ولا بد أن محمد رضا بهلوي كان يعتز بالطاهرة رغم اختلاف عقيدتيهما البيِّن، فرأى الملك في لفتة التسمية مجاملة له. وتضم مكتبة القصر العديد من دواوين «الطاهرة»، ربما أهداها بهلوي للملك وقت إقامته. على العموم، شهيدة كانت أم داعية أم غير ذلك، فبلقبها تَسَمَّى قصرنا هذا!

عيد ميلاده الأخير

قلنا إن «الطاهرة» قصد به أن يكون قصرًا خاصًّا، ولذا لا تجد في وثائق الأربعينيات مناسبات رسمية فيه إلا فيما ندر؛ لأن البرتوكول في ذلك الوقت كان يؤثر إجراء المقابلات والحفلات الرسمية في قصري الدولة؛ عابدين والقبة. وواحدة من تلك المناسبات القليلة كانت في نوفمبر ١٩٤٥م حين عقد المؤتمر الطبي العربي في القاهرة، فدعا الملك أعضاء المؤتمر من الأطباء العرب والمصريين لحفل شاي في حديقة «الطاهرة». وفيما عدا تلك المناسبات الشحيحة؛ كان «الطاهرة» قصرًا خاصًّا يقابل الملك فيه أصدقاءه ويمضي وقت فراغه، ومعروف عنه أنه كان من أشهر جامعي الطوابع والعملات والساعات في العالم، وكان لديه مجموعات نفيسة بالغة الندرة منها. ولكونها ملكًا خاصًّا له، فقد رأى أن ينقلها إلى متحف خاص يقيمه في الطاهرة، لكن الوقت لم يمهله، فكانت المجموعة عند رحيله موزعة بين قصري الطاهرة والقبة، قبل أن تباع كلها في المزاد عام ١٩٥٤م.

وقد شاركت الملكة فريدة زوجها في استقبال أصدقائهما في «الطاهرة» حتى أعلن القصر الملكي في ١٧ نوفمبر ١٩٤٨م عن انفصالها عنه. وقد استبقت الملكة فريدة تفتيش «الفريدية»، بينما كان «الطاهرة» قد عاد للخاصة الملكية. ومعروف أن الملك أطلق اسم فريدة على زوجته بدلاً من اسمها الحقيقي، وبعد عام ١٩٥٢م صودرت أملاكها مع باقي الأسرة، و لم يقدر لها أن تحتفظ طويلاً بتفتيش «الفريدية»، لكنها آثرت الاحتفاظ باسم «فريدة».

وبعد قران الملك فاروق بالملكة ناريمان، استمر الزوجان في استقبال ضيوفهما بالقصر وأقيمت به حفل رأس السنة في عام ١٩٥٠م، لكن يلاحظ من الصور أنه كان حفلاً بسيطًا اقتصر على عدد محدود من الأصدقاء لم يتجاوز عشرة. ويبدو أن القصر لم يستخدم كثيرًا، حتى إن لجنة المصادرة لاحظت أن المطبخ الذي أضافه الملك حين اشترى القصر كان لا يزال جديدًا. وفي ١١ فبراير ١٩٥٢م، أقيم احتفال في «الطاهرة» بمناسبة عيد ميلاد الملك فاروق الثاني والثلاثين، والأخير.

من الضيافة.. وإلى الضيافة!

عاد «الطاهرة» قصرًا للضيافة الرسمية مرة أخرى بعد عام ١٩٥٢م، فاستقبل فيه الرئيس محمد نجيب ورفاقه الضباط الملك سعود عام ١٩٥٤م، كما نزلت به ولية عهد الدنمارك الأميرة مارجريت عام ١٩٦٢م؛ حيث أقامت مأدبة عشاء لتكريم الرئيس جمال عبد الناصر قبل مغادرتها القاهرة. وكان العرف قد استقر على أن يستضيف قصرا عابدين والقبة الملوك ورؤساء الدول، بينما يفد على قصر الطاهرة أولياء العهود ونواب الرؤساء ورؤساء الحكومات، فنزل به عشرات من ضيوف الدولة، على أننا لاحظنا أن استخدامه الرسمي قد بدأ يقل جدًّا منذ بداية الألفية الجديدة.

سيَّان عندي استخدموه أو أغلقوه، استقبلوا فيه ضيوفًا أجانب أو أقاموا فيه مناسبات محلية، المهم أنه لا يزال فخمًا متألقًا يروي سنين عصره ويطوي أسرار زمانه.



فازة كبيرة الحجم، يرجع تاريخها إلى القرن التاسع عشر، من مقتنيات قصر الطاهرة.



الطاهرة من الداخل، الطابق العلوي.

بين دهاليز القصور التاريخية

إعادة اكتشاف منحوتات قصر البارون

الدكتور ياسر منجي



يُعد قصر البارون إدوارد إمبان Baron Édouard Empain بالقاهرة والشهير بـ «قصر البارون»؛ أحد أهم المعالم التي تجسد نموذجًا فريدًا من أشهر النماذج المعمارية، الناتجة عن فكرة المثاقفة Acculturation بين أنماط الفنون والعمارة الشرقية والغربية، والتي ظهرت أهم نماذجها في مصر، بداية من الثلث الثاني للقرن التاسع عشر، وحتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين.

وقد أسَّس البارون البلجيكي إدوارد إمبان (١٨٥٢–١٩٢٩م) قصره ليكون مسكنًا خاصًّا به وبعائلته، ونموذجًا أوَّليًّا لنماذج العمارة الشرقية الانتقائية Eclectic، التي اختارها طابعًا وطرازًا لعمارة ضاحية «مصر الجديدة».

والتصميم الأساسي للقصر مستوحى من تصميمات معبد أنكور وات Angkor Wat في كمبوديا، ومن تصميمات معابد منطقة أوريسّا Orissa الهندية. وبسبب هذه المرجعية الآسيوية غير الشائعة، فإن القصر يُعد أحد أميَز القصور في العالم؛ إذ جمع بين سمات العمارة الهندية والكمبودية إلى جانب سمات مختلطة من طراز العمارة الأوروبية في القرن التاسع عشر. وقد تولى المعماري الفرنسي ألكسندر مارسيل Alexandre Marcel (١٨٦٠–١٩٢٨م)، وضع تصميم القصر والإشراف على البناء، بينما تولى زخرفته المهندس جورج لوي كلود Georges-Louis Claude (١٨٧٩–١٩٦٣م).

وقد عُرِفَ القصر في الدوائر الإعلامية الغربية ولدى مجتمعات النخبة الفرانكوفونية المصرية، خلال النصف الأول من القرن الماضي؛ باسم «القصر الهندي» Palais Hindou، أو باسم «الفيلا الهندية» Villa Hindou.

ويتكون القصر من طابقين، وبه ست حجرات كبيرة وقاعتان (صالتان)، وفي الشمال يوجد برج كبير مكون من أربعة طوابق بسلم حلزوني داخلي من الخشب. وواجهة القصر والبرج غنية بالنقوش الهندسية والنباتية، فضلاً عن المنحوتات البارزة، التي تجسِّد شخوصًا مستلهَمة من تراث الفنون الهندية وأساطيرها القديمة.

في مارس ٢٠١٦م، تَسَنّى للباحث دخول قصر البارون أكثر من مرّة؛ وذلك في أثناء مصاحبته لفرقة من طُلّاب كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، في زيارات ميدانية لرسم القصر. وخلال هذه الزيارات، سمح الوقتُ بتأمُّل معظم التفاصيل الدقيقة للمنحوتات والتماثيل المُزَيِّنة لواجهاته وشرفاته، وكذلك الموجودة في بعض المواضع بفنائه الخارجي. وقد استوقفت الباحث – على نحو خاص – خمسة تماثيل أوروبية الطراز، تختلف شكلاً وأسلوبًا وخامةً عن بقية المنحوتات والتماثيل الآسيوية الطراز، الموجودة ضمن واجهة القصر وفي سياج (درابزين) الشرفات والسلالم المحيطة به. كما تختلف خامات المواد التي نُحتَت منها هذه التماثيل عن بقية منحوتات القصر؛ إذ إن معظمَ المنحوتات الآسيوية الطراز، مصبوبة من مادة الخرسانة المسلحة، وهي الخامة الرئيسية المستعملة في تشييد الجزء الرئيسي من مبنى القصر. وكان أحد أهم أسباب اهتمام الباحث بهذه التماثيل الخمسة هو مستواها الفني القيم؛ البادي من دقة نحت الأجزاء المتبقية منها وجمالها، والذي يؤكد أن مَن أبدعوها كانوا من مَهَرة المَثّالين المتمكنين.

أما الدافع الأكبر لإجراء هذه الدراسة، فكان عدم توثيق المرجعية الفنية والتاريخية لتلك التماثيل من قبل في أيٍّ من الدراسات التي سبق وأن نُشِرَت حول قصر البارون ومحتوياته، سواء باللغة العربية أو غيرها من اللغات، أو حتى المصادر الخاصة بوزارة الآثار المصرية؛ وهي الجهة المشرفة على القصر منذ فبراير ٢٠٠٧م. وكذلك فإن الدراسة المعمارية التوثيقية للقصر، المعدَّة بإشراف السفارة البلجيكية بالقاهرة، بالتعاون مع وزارة الآثار المصرية؛ لم تتضمن الإشارة لمرجعيات هذه التماثيل على الإطلاق. ومن هنا، جاءت ضرورة إجراء بحث منهجيٍّ، لمحاولة تحديد مرجعيات طرازها الأوروبي، والتعرف على الفنانين الذين أبدعوها.

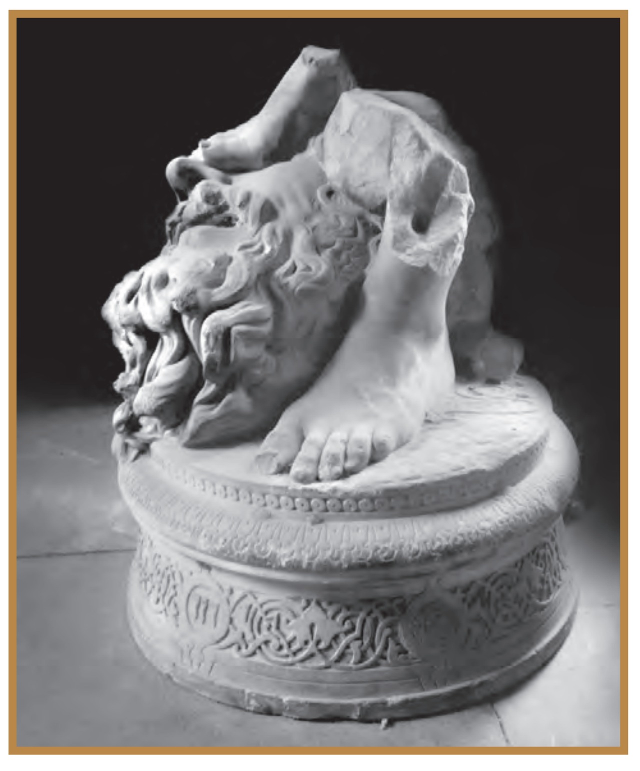
ووفقًا لما سبق، فإن الدراسة الحالية، تُعَد أول دراسة منهجية موثقة تؤصل للمرجعيتين الفنية والتاريخية لتلك التماثيل الخمسة المتضَمَّنة بقصر البارون، فضلاً عن تمثال سادس، لم يعد موجودًا منذ زمنٍ طويل، وسوف يتم التطرقٌ إليه أيضًا. وتستَدرِك الدراسةُ بذلك جهود الباحثين والمؤلفين، ممن صدرت لهم مؤلفات وأبحاث حول التراث العمراني لمنطقة مصر الجديدة، أو عن سيرة البارون إمبان، أو عن السمات الفنية لقصره المذكور؛ إذ تخلو هذه الإصدارات جميعًا من الإشارة لمرجعيات هذه التماثيل، مما يمثل نقصًا جوهريًّا في التوثيق المنهجي لهذا الأثر الفريد.

التمثال الأول

وهو تمثالٌ مُحَطَّم، ومُزالٌ عن قاعدته، ويمكن لزائر القصر حاليًّا رؤيته بدلوف باب جانبيّ، يؤدي لمدخل البرج الشهير للقصر. وفي هذا المدخلِ المميز للبرج، سيلاحظ الزائر وجود جزء من التمثال، وهو كتلة رخامية على هيئة جذع عارٍ لرجل، فاقد الرأس والذراعين والساقين، مُلقًى بجوار قاعدة الدَّرَج. وإلى جوار هذه الكتلة، سرعان ما يلاحظ الزائر وجود جزء آخر من التمثال، وهو على هيئة رأس بشري كبير الحجم، متصل بقاعدة إسطوانية رخامية مزخرفة بالنقوش، وتعلوه قدم بشرية.



تفصيلية لجذع التمثال، تبدو منها حالته الراهنة.



صورة تفصيلية للكتلة المنحوتة للرأس والقدمين.

وبمضاهاة صور هذه البقايا، بالعديد من الصور القديمة، المأخوذة لساحة القصر خلال القرن الماضي، يمكننا التأكد من أن هذه البقايا لتمثالٍ واحد، يمثل شابًّا يافعًا عاريًا، يطأُ رأسًا ضخمًا، ويشرَع في إعادةِ سيفٍ بيده إلى غمده.

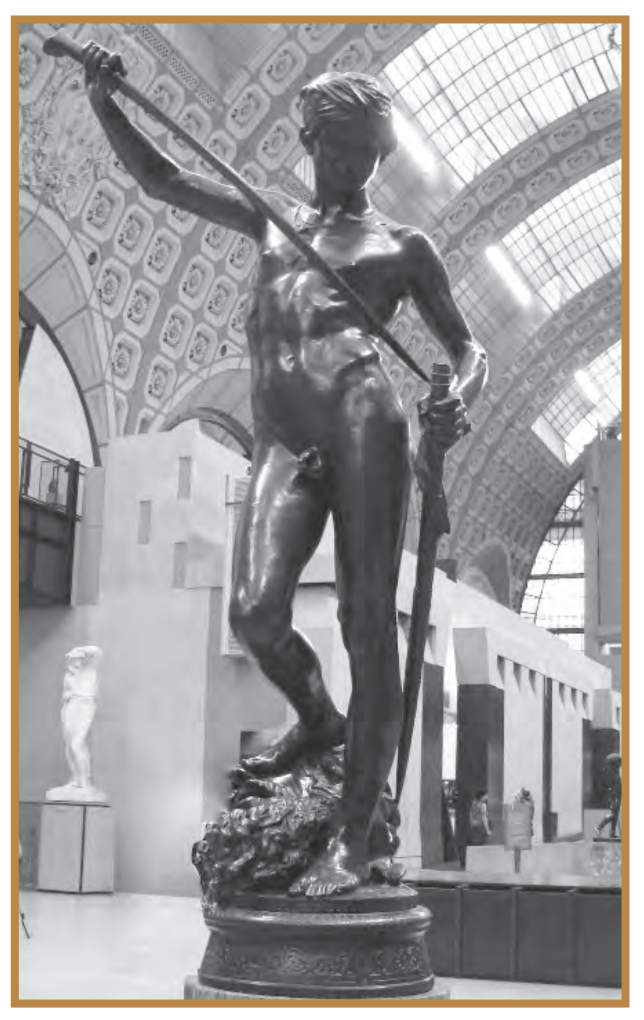


صورة وثائقية قديمة للتمثال كاملاً على قاعدته.



وقد لفَتَ ذلك انتباه الباحث لوثاقة الصلة بين هذا التكوين النحتي البديع، والقصة التوراتية الشهيرة، التي تحكي انتصار الفتى داود على العملاق جوليات Goliath، وهي القصة التي أكدها القرآن الكريم بالإشارة لقتل داود لـجالوت.

وبمراجعة قواعد البيانات الخاصة بعددٍ من المتاحف العالمية، تَبَيَّن للباحث أن التكوين ما هو إلا إحدى النُسَخ الحجرية الأصلية، لتمثالٍ شهير، معروف باسم ديفيد المنتصر David Vainqueur، موجودة نُسخته البرونزية بمتحف أورساي Musée d'Orsay بفرنسا، وهو من أشهر أعمال النحات الفرنسي المعروف أنتونان مرسييه Antonin Mercié (١٨٥٤–١٩١٦م)، الذي نفذه حوالي عام ١٨٧٢م.



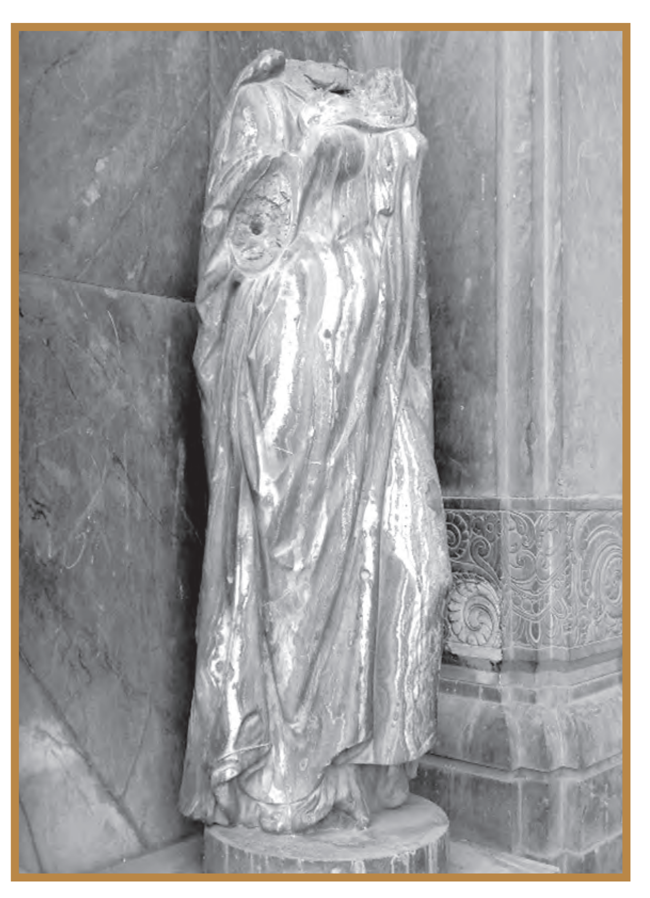
النسخة البرونزية للتمثال كما تبدو معروضةً بمتحف أورساي.

ووفق هذه المرجعية، فإن أهمية هذا التمثال لا تقتصر أسبابها على مكانة مرسييه في تاريخ النحت الفرنسي، ولا في الصفة المتحفية لنسخته البرونزية في متحف الأورساي فقط، بل تتجاوزها لاعتبارات أخرى؛ أولها أن مرسييه كان واحدًا من أهم الأساتذة الذين تتلمذ عليهم نحات مصر الرائد محمود مختار (١٨٩١–١٩٣٤م)، خلال فترة إقامته الأولى بباريس. أما ثاني هذه الاعتبارات، فهو أن هذا التمثال عُرِضَ في نفس عام تنفيذه ١٨٧٢م، في صالون باريس؛ أهم معرض عالمي للفنون آنذاك، وحصل مرسييه بسببه على ميدالية المرتبة الأولى لهذا المعرض العالمي.

التمثالان الثاني والثالث (بمدخل مبنى القصر)

وحين يرتقي الزائر الطبقة الثالثة من سلالم القصر، ويصير بمواجهة الباب الرئيسي تمامًا، فسيتمكن عندها من رؤية التمثالين الثاني والثالث، وهما تمثالان شبه متطابقَين، من الرخام الأشهَب المُجَزَّع Onyx Marble، موجودان في كَوّتَين حائطيَّتَين، أحدهما عن يمين الباب والآخر عن يساره. وهذان التمثالان مفقودا الرأسين مُهَشَّما الأذرُع، فلم يتَبَقَّ منهما تقريبًا سوى الجذعَين، اللذين يمثلان جسدي امرأتين ترتديان ثوبين على طراز الأثواب الرومانية القديمة.

وعند التدقيق في تفاصيل هذين التمثالَين، فسنجد أنهما – برغم حالتهما المأساوية – ما زالا يحتفظان بتوقيعَين محفورَين بوضوح على سطحَي قاعدتَيهما، وهما توقيعان يدويان باسم سي. كورديه C. Cordier، ومؤرخان بعام ١٨٧٢م.



أحد التمثالين المجاورين لمدخل القصر، وهو التمثال الأيسر.

وفقًا لهذا التوقيع والتأريخ، فإن سي. كورديه هي الصيغة المختصرة لاسم شارل كوردييه Charles Cordier (١٨٢٧–١٩٠٥م)؛ أحد أهم نحاتي القرن التاسع عشر بفرنسا. ويكفي لإدراك أهمية كوردييه وشهرته؛ أن نعرف أن الخديوي إسماعيل (١٨٣٠–١٨٩٥م) استدعاه خصّيصًا، ليُكلِّفه بنحت تمثال والده إبراهيم باشا (١٧٨٩–١٨٤٨م)، الموجود الآن بميدان الأوبرا بالقاهرة.



تمثال إبراهيم باشا بميدان الأوبرا بالقاهرة، من أعمال شارل كوردييه.

التمثال الرابع

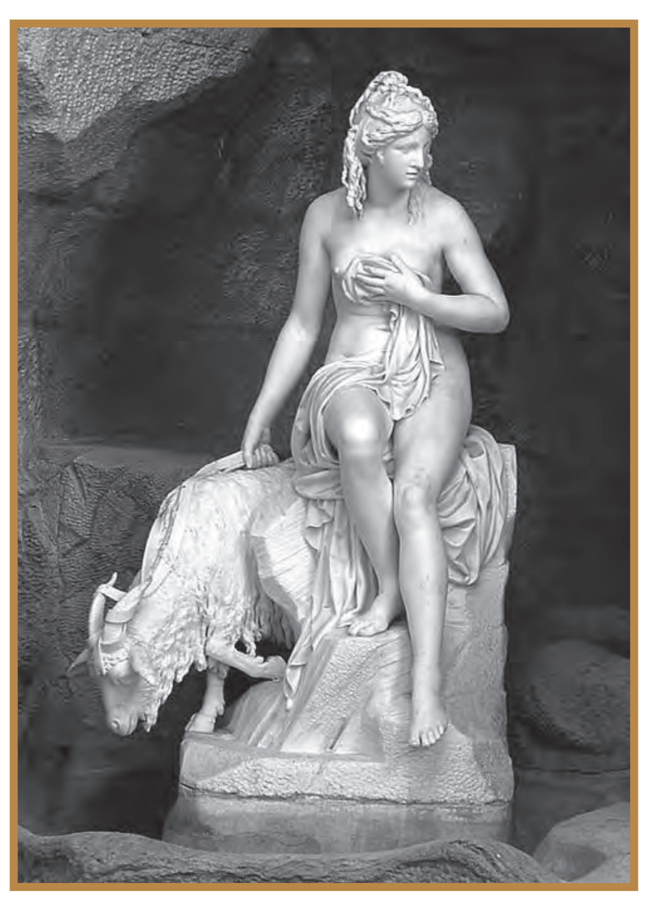
فإذا ما توَجَّه الزائر يسارًا، دون دخول مبنى القصر، وهبط إلى الطبقة الثانية من السلالم، فسيصبح في الشرفة الخاصة بالواجهة الشمالية الشرقية للقصر، ليستقبله عند ذلك التمثال الرابع، وهو تمثال حجري على نفس الطراز، يجسّد تكوينًا لسيدة جالسة على صخرة، تغطي صدرها بيدها اليسرى، وقد أمسكت باليمنى حزامًا رُبِطَ في قرنَي عنز تميل برأسها لأسفل.



التمثال الرابع كما يبدو حاليًّا في موقعه بالجهة الشمالية الشرقية للقصر.

وبتأمُّل تفاصيل هذا التمثال، نتعرف فيه على موضوع من موضوعات الأساطير الرومانية القديمة، التي طالما استلهَمها الفنانون الغربيون؛ وهو موضوع أمالثيا وعنزة جوبيتر، الذي يستوحي قصةً تدور حول الحورية أمالثيا، التي عُهِدَ إليها برعاية جوبيتر في طفولته، والإشراف على إرضاعه لبن عنز، وإخفائه في أحد الكهوف، خوفًا عليه من بطش ساتورن Saturn، الذي قتل أشقّاء جوبيتر جميعًا.

ويكشف البحث التفصيلي أن هذا التمثال الموجود تحديدًا بقصر البارون، ما هو إلا نسخة رخامية أصلية من أحد مقتنيات متحف اللوفر بباريس في فرنسا، وهو التمثال الذي نفذه النحات الفرنسي الشهير بيير جوليان Pierre Julien (١٧٣١–١٨٠٤م)؛ استلهامًا للقصة المذكورة.

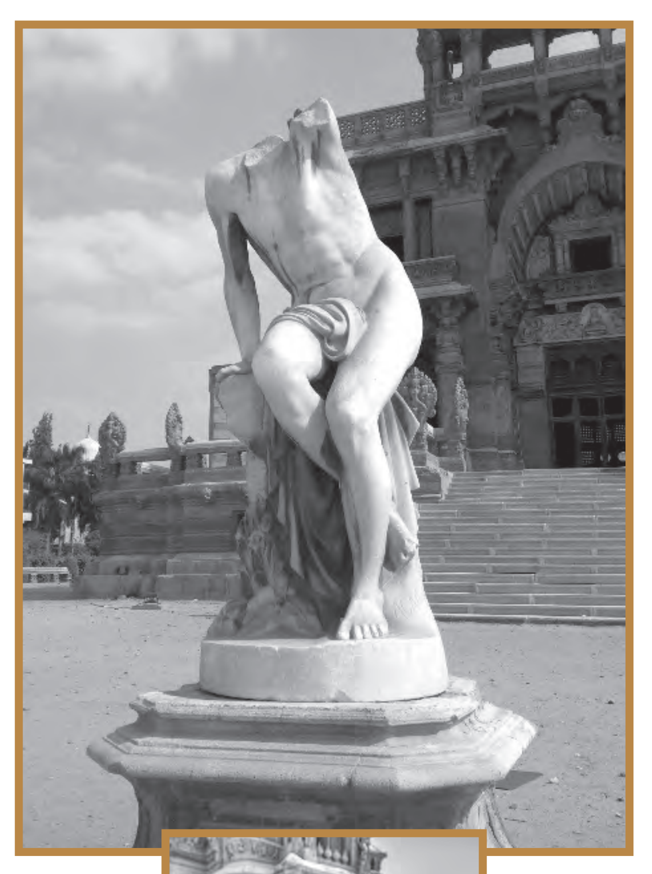


نسخة متحف اللوفر بباريس من تمثال «أمالثيا وعنزة جوبيتر».

وكما تَنُصّ البيانات المُوَثَّقة على موقع اللوفر، فقد شرع جوليان في تنفيذ هذا التمثال الرخامي عام ١٧٨٥م، لينتهي منه عام ١٧٨٧م، وأنه نفذه رسميًّا للملكة ماري أنطوانيت Marie Antoinette (١٧٥٥–١٧٩٣م). كما تشير البيانات نفسها إلى وجود التمثال في متحف اللوفر اعتبارًا من عام ١٨٢٩م.

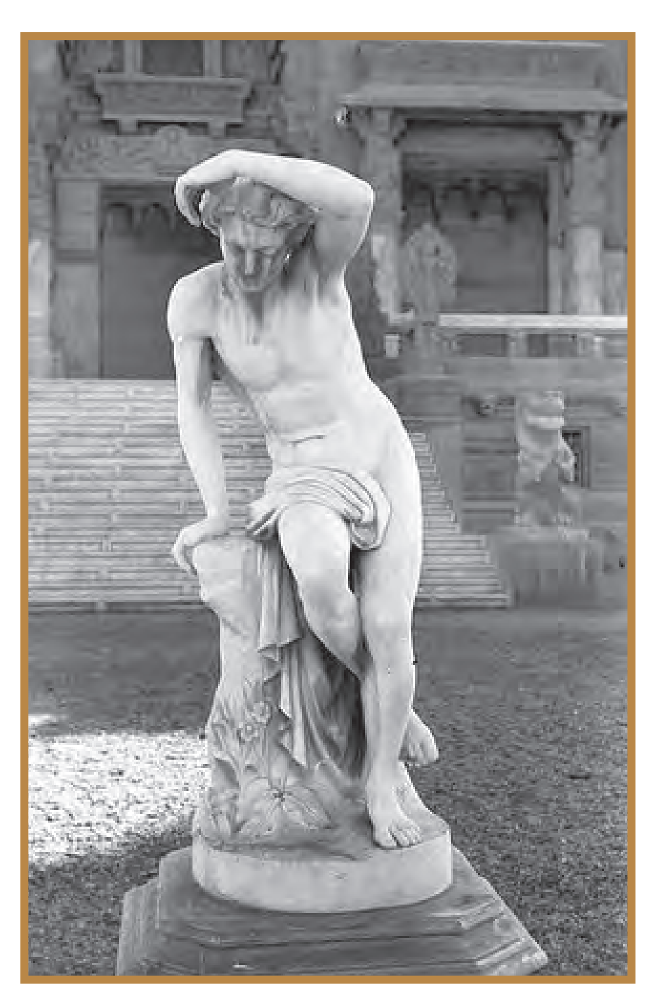
التمثال الخامس

أما آخر هذه التماثيل الخمسة، وهو أولُ ما يواجه زائر القصر حاليًّا، من بين هذه التماثيل الأوروبية الطراز، فهو تمثال رخامي، مفقود الرأس والذراع الأيسر، ويُجَسِّد تكوينًا متأثرًا للغاية بطراز النحت الكلاسيكي (الإغريقي والروماني). ويصور التمثال رجلاً جالسًا على جذع شجرةٍ مقطوع، وقد استند بيده اليمنى على الجذع، وثنى ساقًا خلف ساقٍ.



التمثال الخامس كما يبدو بحالته الراهنة.

وعند مضاهاة الحالة الراهنة لهذا التمثال، بصورٍ فوتوغرافية قديمة، نشرها المصور ستيف نايت Steve Knight على موقع فليكر Flickr، تتبين أن الذراع المفقودة للتمثال كانت في الأصل مثنية في حركة رشيقة فوق رأسه، وأن الرأس كان مائلاً، وكأن الشخصية التي يجسّدها التمثال تتطلّع إلى منظرٍ ما، موجود أسفل منها.



صورة وثائقية قديمة للتمثال. المصدر: صفحة المصور الفوتوغرافي ستيف نايت.

وبالتدقيق في تفاصيل النبات المنحوت على جذع الشجرة الجالس عليها الشخص، نتبيّن تطابُق شكل الزهور الموجودة بها مع شكل زهور النرجس الشهيرة، الأمر الذي يعني أن التمثال يجسد شخصية نارسيس Narcisse الأسطورية، صاحب القصة الشهيرة، التي تروي افتتانه بوسامته الفائقة، واعتياده الجلوس للتطلع إلى صورته المنعكسة على سطح مياه أحد الينابيع، إلى أن غرق في النهاية عند محاولة معانقة صورته في الماء.

نكتشف كذلك أن ثَمّة كلمة منقوشة أسفل جذعِ الشجرة، إلى جوار قدم التمثال، بحروف لاتينية كبيرة، تُقرأ حرفيًّا «آجارنافد» AGARNAVD، وهي كلمة لا معنى لها في

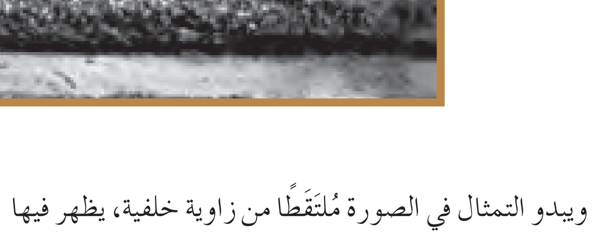
الإنجليزية والفرنسية، وكذا في اللاتينية، الأمر الذي أوحى للباحث بفكرة أن تكون صيغة توقيع للنحات نفسه، مكتوبة بالحروف اللاتينية، تناغُمًا مع موضوع الأسطورة الرومانية التي استلهمها في عمل التمثال.

في هذه الحالة، فإن الحرف V اللاتيني الموجود بالكلمة، سيكون مُكافئًا لحرف U، وعلى ذلك تصير الكلمة Agarnaud. وبالتَّمَعُّن في هذه الكلمة المتصلة الحروف، نجد أنها تتطابق مع التوقيع الاختصاري للفنان والمعماري الفرنسي المعروف أنطوان جارنو Antoine Garnaud (١٧٩٦–١٨٦١م).

التمثال السادس المفقود

ولا يتبقى الآن سوى بضع معلومات أخرى، لا تقل أهميةً عما سبقها، على الرغم من كونها تتعلق بتمثالٍ مفقود، لم يعُد له بالقصر أيُّ أثر، اللهم إلا بعض الصور القديمة، التي تُوَثِّق وجودَه في مدخل القصر منذ سنوات طويلة. فعند دخول الزائر من بوابة القصر الرئيسية، فسوف تواجهه قاعدة خرسانية، موجودة في منتصف مسطح أخضر صغير، بما يؤكد وجود تمثالٍ سادسٍ مفقود، كان يعلو هذه القاعدة في يومٍ من الأيام.

ومن أقدم الصور التي تُوَثِّق وجود هذا التمثال المفقود، وكذا من أشدها وضوحًا وإظهارًا لتفاصيله، صورة فوتوغرافية من مقتنيات الباحث الشخصية، من إصدار مكتبة لينرت ولاندروك Lehnert and Landrock بالقاهرة.



النسخة البرونزية للتمثال المعروضة حاليًّا بالمتحف الملكي للفنون ببروكسل.



صورة لقاعدة التمثال الخالية كما تظهر حاليًّا بمدخل حديقة القصر.

ويبدو التمثال في الصورة مُلتَقَطًا من زاوية خلفية، يظهر فيها منتصبًا فوق القاعدة الفارغة في نفس موقعها الحالي من حديقة القصر.

وحين نراجع تاريخ فن النحت الأوروبي، نجد أن التفاصيل البادية بالصورة، وغيرها من الصور المُلتَقَطة لهذه البقعة من مدخل القصر خلال فترة وجود التمثال بها؛ تنطبق تمامًا على تمثال مهم للنحات البلجيكي جوزيف لامبو Josef Lambeaux (١٨٥٢–١٩٠٨م)؛ وهو تمثال نفَّذَه خلال الفترة ما بين عامَي ١٨٩٠ و١٨٩٢م. ويُعرَف هذا التمثال في اللغة الإنجليزية باسم «سارق عُش النسر» The Robber of the Eagle's Nest، وهو عنوان يوضح معنى التمثال، وسبب هجوم الطائر الجارح على الشخصية الأساسية.



Heliopolis - The Hindou Palace.

صورة وثائقية قديمة للتمثال المفقود. المصدر: أرشيف مكتبة لينرت ولاندروك بالقاهرة.

وبإجراء المزيد من البحث حول الموضوع، تبين لنا أن إحدى النُسَخ البرونزية للتمثال موجودة حاليًّا وبحالة ممتازة ضِمن مقتنيات المتحف الملكي للفنون الجميلة ببلجيكا Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. بل وتخبرنا البيانات المُوَثَّقة للتمثال، على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف، أن هذه النسخة البرونزية كذلك كانت من مقتنيات عائلة إدوارد إمبان في مدينة بروكسل، وأنها انتقلت للمتحف عام ١٩٩١م.

وتأسيسًا على الدراسة السابقة، وما أظهرَته من نتائج، يوصي الباحثُ بالتواصُل رسميًّا مع إدارات المتاحف المذكورة بالدراسة، والتي تحتفظ بالنُّسَخ السليمة من تماثيل قصر البارون إمبان، لاستشارتها فيما يختَصّ بالمزيد من النواحي التوثيقية والترميمية لهذه التماثيل، وطرح تصور مناسب لكيفية عرضها – بعد الترميم – عرضًا مفتوحًا بالقصر، بأسلوب متحفي علمي، يكفُل الحفاظ عليها وإعادتها إلى أقرب ما يكون من حالتها الأصلية. وتصميم برنامج للزيارة المتحفية والسياحية، يتضَمَّن هذه التماثيل كمعالم أساسية بالقصر، بالإضافة لغيرها من المنحوتات الآسيوية والمكونات الفنية الموجودة بأنحاء القصر. وأن تؤخَذَ نتائج هذه الدراسة بعين الاعتبار، لدى الباحثين والمؤلفين، ممن صدرت لهم كتبٌ أو أبحاث، تتناول تاريخ ضاحية مصر الجديدة، أو تخطيطها العمراني، وكذلك مَن صدرت لهم مُصَنَّفات مماثلة، تتناول السيرة الحياتية للبارون وإنجازاته، لتصحيح الإشارات الواردة بها عن هذه التماثيل، والتي تشير إليها عادةً بوَصف (التماثيل الرومانية)، غفلاً من المرجعية الفنية والمتحفية.

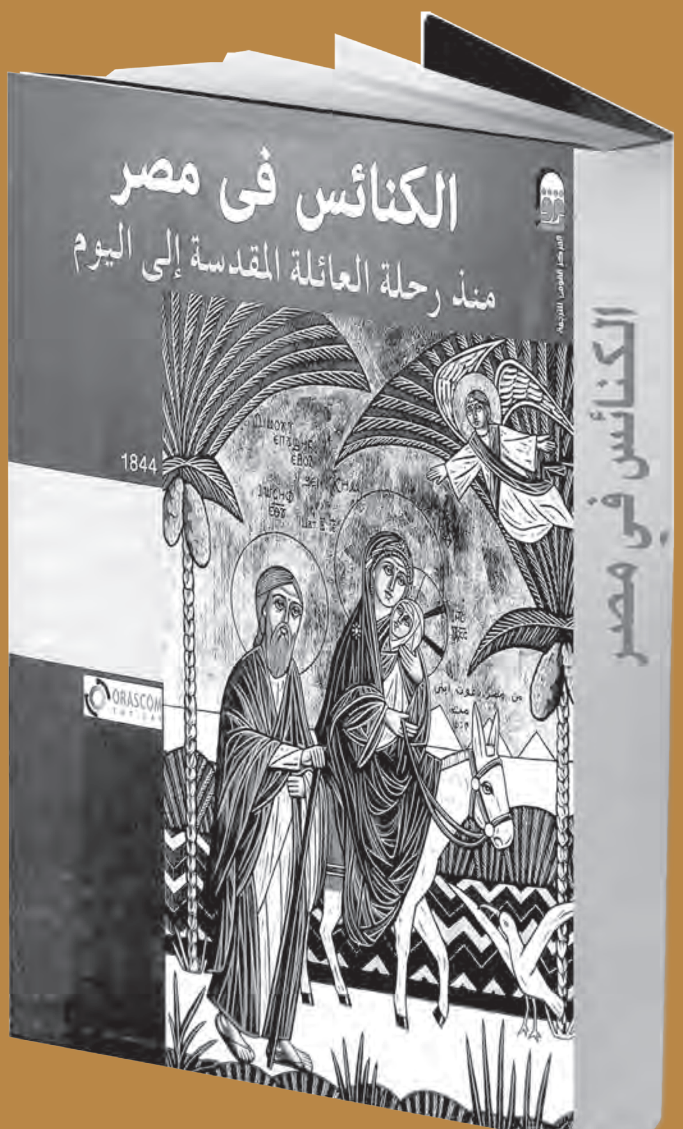


الكنائس في مصر

منذ رحلة العائلة المقدسة إلى اليوم

تأليف: الدكتور جودت جبرا، جيرترود ج. م. فان لوون، كارولين لودفيج
ترجمة: أمل راغب
الناشر: المركز القومي للترجمة
تاريخ النشر: ٢٠١٦م
عرض: إخلاص عطا الله







صفحات متفرقة من كتاب الكنائس في مصر.

«بدعوة كريمة وجهها الفنان مكرم حنين في الصفحة الأدبية بجريدة الأهرام العريقة، من أجل المطالبة بترجمة كتاب قيم هو «الكنائس في مصر: منذ رحلة العائلة المقدسة إلى اليوم» من الإنجليزية إلى العربية ليستفيد ويستمتع به القارئ والباحث والطالب العربي في بحر القبطيات، فضلاً عن صوره الملونة التي برع المصور المصري العالمي المبدع شريف سنبل في التقاطها؛ جاء هذا العمل المميز والشيق في الوقت نفسه؛ ليضم معلومات مهمة وثرية جمعت بين القديم والحديث، عن مصر القبطية في حقل التاريخ والمعمار والفنون منذ دخول المسيحية البلاد في القرن الأول للميلاد حتى عصرنا هذا...»؛ بهذه الكلمات السابقة قدمت المترجمة أمل راغب لهذا العمل المهم الذي قامت بترجمته من الإنجليزية إلى العربية لمؤلفيه الدكتور جودت جبرا، وجيرترود ج.م. فان لوون. والذي جاء ثمرة تعاون دار نشر لود فيج الأمريكية وقسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. وتبنى المركز القومي للترجمة هذا العمل تحت إشراف الدكتور جابر عصفور؛ مدير المركز سابقًا، وقد نشر الكتاب عام ٢٠١٦م عن المركز برئاسة الدكتور أنور مغيث تحت رقم ١٨٤٤.

ويعد هذا العمل هو أول كتاب مصور بالكامل لبيوت العبادة المسيحية الموجودة في مصر؛ حيث يحوي ثلاثمائة صورة ملونة، ويتضمن أحدث البحوث التي شملت نطاقًا جغرافيًّا واسعًا، يغطي المواقع القبطية في جميع أنحاء البلاد من الكنائس القبطية في مصر القديمة إلى الكنائس في أديرة وادي النطرون والبحر الأحمر وصعيد مصر، وكذلك الكنائس المرتبطة برحلة العائلة المقدسة إلى مصر، بما في ذلك جبل الطير ودير المحرق، كما يتضمن وصفًا لكنائس جميع الطوائف المسيحية الأخرى في مصر، مثل الكنائس الأرثوذكسية واليونانية والقبطية الإنجيلية والكاثوليكية والأرمنية، والأنجليكانية. وتساعد الفصول التمهيدية التي تتناول تاريخ المسيحية في مصر، ومعمار الكنيسة القبطية واللوحات الجدارية القبطية؛ القراء على تقدير وفهم التراث المعماري والثقافي والفني للكنيسة القبطية في مصر.

وينقسم الكتاب إلى مقدمة، وفصل لتاريخ المسيحية في مصر، وآخر لمعمار الكنائس القبطية وفن الكنائس القبطية يليها نماذج من الكنائس مقسمة وفقًا للتوزيع الجغرافي بداية من الوجه البحري وسيناء والقاهرة وصعيد مصر، ثم ثبت بالمصطلحات الفنية والمعمارية الواردة بالكتاب، وقائمة المصادر والمراجع.

العائلة المقدسة والتراث المسيحي

وقد أشار المؤلفان في بداية العمل فيما يتعلق بعنوان الكتاب؛ أن العنوان الجانبي للكتاب يحتاج إلى بعض التفسير؛ إذ يقول لنا إنجيل متى (مت ٢: ١٣–١٥) إن العائلة المقدسة جاءت إلى أرض مصر طلبًا للملاذ من التهديد الذي تعرضت له في الأراضي المقدسة، ولكن الكتاب لا يذكر شيئًا عن مدة إقامة العائلة المقدسة ولا عن الأماكن التي زارتها، ومع ذلك فليس هناك أدنى شك في أن هذه القصة لاقت، على مر العصور، صدى قويًّا في خيال المصريين، ويعتز الأقباط بذكرى مجيء العائلة المقدسة إلى الملجأ الآمن في أرضهم مصر، هربًا من بطش الملك هيرودس في فلسطين. وتقليد رحلة العائلة المقدسة في أرض مصر، هو بالطبع أمر رائع، إنه تراث ثري من القصص والأساطير العجيبة التي وصلت إلينا عن هذا الحدث العظيم، وتم بناء الكنائس والأديرة على الأرض المقدسة حيث يعتقد الناس أن العائلة المقدسة أقامت. وقد تنامى تدريجيًّا عدد الأماكن التي ارتبطت برحلة العائلة المقدسة إلى أرض مصر، حتى إن بعضها تمت إضافته فقط خلال العقد الأخير، لذا فإن إدراج اسم «العائلة المقدسة» في عنوان هذا الكتاب، هو اعتراف بقوة ذكرى رحلتها والبريق العاطفي للوجود المسيحي المبكر في مصر.

وفي الواقع، ليس هناك دليل قوي على وجود كنائس مسيحية في مصر قبل القرن الرابع الميلادي، ولكن هذا لا يعني استبعاد وجود كنائس قبل هذه الحِقبة، فوفقًا لبعض من الأدلة المكتوبة التي نستند إليها – والحَديث للمؤلفَين – فقد استخدم المسيحيون الأوائل الكهوف والمحاجر والجبانات

والمقابر الفرعونية، وأجزاء من المعابد لممارسة عقيدتهم، غير أنه من المرجح أن الكنائس الأولى قد تم هدمها خلال موجات الاضطهاد المختلفة التي تعرض لها المسيحيون الأوائل، أو تم استبدالها في عصور لاحقة بأبنية أكثر اتساعًا. ولكن على الرغم من نقص الأدلة المبكرة، فإن تراث مصر من معمار الكنائس والرسومات الجدارية والأيقونات هو واحد من أوفرها حظًّا في منطقة الشرق الأوسط، وهو يمثل جزءًا مهمًّا من التراث المسيحي في العالم. ويعد كتابا «تاريخ البطاركة» و«تاريخ كنائس وأديرة مصر» وقائمة الأديرة التي قام بتجميعها المؤرخ المصري تقي الدين المقريزي؛ من أهم المصادر التاريخية التي تم الاستناد إليها في معرفة مؤلفَي الكتاب بكنائس وأديرة مصر الأولى، كما أن الرحالة الغربيين الأوائل الذين زاروا مصر ووصفوا رحلاتهم وتجاربهم، يعدون أيضًا مصدرًا مهمًّا للمعلومات.

وكتاب «تاريخ البطاركة» هو تأريخ لتاريخ الكنيسة القبطية منذ بداياتها حتى القرن الثالث عشر الميلادي، ويتألف الكتاب من سير البطاركة الذين تعاقبوا على كرسي القديس مرقس الرسول منذ القرن الرابع عشر الميلادي حتى بداية القرن العشرين، وأضيفت إليه بعض المعلومات المختصرة، وقد سجل المؤرخون الأوائل أعمالهم باللغة القبطية، واعتبارًا من القرن الحادي عشر الميلادي استخدم الكتاب العربية في كتاباتهم. أما كتاب «تاريخ كنائس وأديرة مصر» فكان ينسب بصورة تقليدية إلى المؤرخ أبي صالح الأرمني، ولكن ينسب الآن بصفة عامة إلى القس القبطي أبي المكارم. ويتضمن هذا الكتيب الطوبوغرافي – الذي يتكون من ثلاثة أجزاء – معلومات عن الكنائس والأديرة، والأماكن المقدسة والعادات المعاصرة.

معمار الكنائس القبطية

في بحث دارلين ل. بروكس هدستروم عن معمار الكنائس القبطية، نقرأ في صفحات الكتاب عن بناء الكنائس في الإمبراطورية البيزنطية التي يرجع تاريخ بنائها إلى نهاية القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الميلاديين، غير أن ثمة مصادر مكتوبة ترجع إلى القرن الرابع الميلادي تشير إلى أن الكنائس كانت موجودة بمصر قبل ذلك التاريخ على الرغم من عدم العثور على آثار لها. وتضم التصميمات الأولى للكنائس في مصر والإمبراطورية البيزنطية، صحنًا أو ناووسًا حيث يجتمع العلمانيون، وهيكلاً به مذبح ودَرَج لجلوس رجال الدين يعرف بـ «السينترونوس»، وحدودًا للفصل بين الساحتين. وهناك عناصر إضافية مثل المعمودية والنوافذ العلوية والردهة الأمامية والسرداب الخاص بتكريم الموتى، وحجرات جانبية لتحضير سر الإفخارستيا تظهر بأشكال مختلفة وفقًا للحقبة التاريخية واحتياجات الطائفة، وحتى طريقة بناء سقف القبة بالطوب أو بالأخشاب كان له تأثيره على التصميم المعماري للكنيسة في نهاية العصور الوسطى. ويعرض الكتاب فيما يعرض معمار الكنائس القبطية حتى العصر الحديث.

والمبدأ العام أن معمار الكنائس في مصر يتميز بخصائص تكسب دور العبادة المسيحية القبطية طابعًا مستقلاً يميزها عن نظيراتها اليونانية في الإمبراطورية البيزنطية مترامية الأطراف. ومع تطور معمار الكنائس في مصر، ظهرت ملامح متميزة تعكس احتياجات ومعتقدات لاهوتية خاصة بأماكن العبادة والصلاة وحضور القداس والتناول، وحتى أسلوب تزيين حوائط الكنائس برسومات مأخوذة من الكتاب المقدس والحياة الرهبانية يميز الكنائس المصرية عن غيرها من الكنائس المسيحية.

وتشير كارولين لودفيج؛ محررة الكتاب، قائلة: خلال أسفاري إلى مصر على مر السنوات الخمس والعشرين الماضية، نما تذوقي للتراث المسيحي الثري الذي يتخلل، مع الحضارة الفرعونية الشهيرة، النسيج التاريخي العريق لهذا البلد. وهو تراث يعود إلى العصور الأولى للمسيحية عندما جاءت إلى مصر هربًا من بطش الملك هيرودس. ولا تزال رحلة العائلة المقدسة إلى أرض مصر مصدرًا خصبًا للروايات عند مسيحيي مصر، بل أصبحت جزءًا مهمًّا من التراث الشعبي المصري للمسيحيين والمسلمين على حدٍّ سواء.

ومؤدى الرحلة أن ملاك الرب قد ظهر ليوسف في حلم قائلاً: «قم وخذ الصبي وأمه واهرب إلى مصر، وكن هناك حتى أقول لك، لأن هيرودس كان مزمعًا أن يطلب الصبي ليهلكه»، فقام يوسف وأخذ الصبي وأمه ليلاً وانصرف إلى مصر، وكان هناك إلى وفاة هيرودس، لكي يتم ما قيل من الرب بالنبي القائل من مصر دعوت ابني (مت ٢٠: ١٣–١٥).

لقد تأثرت بعمق الطابع الإنساني وللقصص التي لا تزال تروى عن هذه الأعوام القليلة من حياة السيد المسيح، كما تأثرت بالتفاني في العبادة الذي رأيته من كلٍّ من المصريين والسائحين في الكنائس والمزارات التي بنيت تذكارًا لرحلة العائلة المقدسة في هذا البلد العظيم، كذلك تأثرت بالبساطة المتواضعة للكنائس المصرية القديمة التي تتناقض على نحو صارخ، مع التماثيل



المصنوعة من الجرانيت والرخام، والمطعمة بالذهب والبرونز، الموجودة بكنائس روما.

لقد بنيت الكنائس المصرية بالطوب والجصِّ، ولا تزال أسقف بعضها مصنوعة من عروق الخشب، كهياكل السفن. في حين تعكس ألوانها منظر رمال وتربة الصحراء الواسعة المحيطة بها. أما أيقوناتها الزاهية الألوان فهي إما معلقة في بساطة، على حوامل خشبية، وإما مرسومة في تجويف القباب التي تعلو المذابح؛ حيث تتعذر رؤيتها.

وتقدم الإشارة المختصرة إلى رحلة العائلة المقدسة في إنجيل متى، لمحة عن السنوات الثلاث والنصف التي قضتها في مصر، ولكن معظم الروايات التي وردت عن هذه الفترة من حياة السيد المسيح مسجلة في القصص المختلفة، عن طفولة المسيح المبكرة، الموجودة في التراث الديني المتعارف عليه. وفي عام ٢٠٠٠م، حددت الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، برعاية قداسة البابا شنودة الثالث وأساقفته؛ معالم الطريق الذي سلكته العائلة المقدسة في رحلتها إلى أرض مصر، موضحة المدخل الذي جاءت منه إلى مصر، والمخرج الذي غادرت منه البلاد للعودة إلى مدينة الناصرة. والكنائس والمزارات والأديرة التي قمت بزيارتها بصحبة شريف سنبل المصور العالمي الذي التقط الصور الرائعة لهذا الكتاب تتتبَّع بصفة عامة هذا الطريق.

وتُبرزُ صور شريف سنبل جمال كنائس وأديرة مصر القديمة والحديثة التي تشهد جميعها على إصرار الكنيسة القبطية على مدى نحو قرنين من الزمان، على الحفاظ على العقيدة المسيحية حية، في كثير من الأحيان، في مواجهة المحن. غير أن الرهبنة المصرية باعتبارها أصل التقليد الرهباني الشرقي والغربي، تجعل من هذه الأماكن معالم مهمة ليس بالنسبة إلى التاريخ المصري فحسب، وإنما بالنسبة إلى تاريخ التقليد المسيحي في مختلف أنحاء العالم.

وتوضح الفصول الخاصة بفن ومعمار الكنائس القبطية لجيرترود ج. م. فان لوون ودارلين ل. بروكس هدستروم؛ نشأة هذه الأماكن المقدسة عبر العصور. وقد صمد الكثير من هذه الكنائس والأديرة أمام موجات الدمار المتعاقبة، بل إنها ازدادت صلابة مع كل ترميم، وهي شهادة رائعة على قوة احتمال وجهاد معتنقي هذه الطوائف. والفصل الذي يتناول تاريخ المسيحية في مصر، الخاص بجودت جبرا، يبرز تصميم وريادة بطاركة وأساقفة ورهبان وقساوسة مصر الذين حافظوا على اتحاد كنائسهم وطوائفهم في مواجهة قرون شهدت العديد من التقلبات، والتهديدات الخارجية، والصراعات الداخلية.

وتُعرَف بعض المواقع التي تظهر في هذا الكتاب، بأنها معالم لرحلة العائلة المقدسة إلى أرض مصر، في حين أن البعض الآخر الذي يقع على نفس الطريق، يتمتع بمكانة هائلة في التقليد الشعبي المصري المسيحي، على الرغم من أنه لا يعد جزءًا من المعالم الرسمية لرحلة العائلة المقدسة، فقد ورد في التقليد، على سبيل المثال، أن المياه تدفقت لتروي العائلة المقدسة في منطقة المطرية، عندما غرس يوسف عصاه في الأرض، وعندما مرت العائلة المقدسة بحارة زويلة، أخذ المسيح ماء من بئر، وأعطاه لوالدته، وبارك المكان قائلاً: «إن من آمن وشرب من هذا الماء يتم له الشفاء باسم السيدة العذراء».

وهناك أماكن أخرى مهمة تاريخيًّا، مثل مدفن إبراهيم وجرجس الجوهري، ولكنها ليست بالضرورة ذات صلة برحلة العائلة المقدسة. وعلى الرغم من أن مدفن الجوهري ليس مكان عبادة في حد ذاته، فإنه كان مهمًّا بالنسبة لقصة الكنائس في منطقة مصر القديمة، فقد استطاع إبراهيم الجوهري بوصفه رئيسًا للكُتَّاب (ما يوازي حاليًّا منصب وزير المالية)، الحفاظ على بقاء العديد من الكنائس والأديرة في مصر، عندما شرع في تجديدها في نهاية القرن الثامن عشر، وقد حذا حذوه أخوه جرجس في عهد نابليون. وسواء تم الاعتراف رسميًّا بأهميتها التاريخية أم لا، فإن كل الأماكن التي وردت في هذا الكتاب تشهد، على مر العصور، على الكفاح من أجل إرساء دعائم الوجود المسيحي في مصر والحفاظ عليه.

كما يتضمن الكتاب صورًا لأيقونات أثرية ذات قيمة تاريخية تم ترميمها مؤخرًا. وتلعب الأيقونات دورًا روحيًّا مهمًّا بالنسبة للأقباط المسيحيين بتصويرها مشاهد من حياة الشهداء والقديسين وتضحياتهم وآلامهم واستشهادهم. وخلال مشروع الترميم الذي قام به (ARCE) تم السماح لشريف سنبل بزيارة أحد المواقع الذي لم يكن قد افتُتح بعد للجمهور. وفي جولة مصورة بين كنائس مصر، يصطحبنا المؤلفان بين كنائس بورسعيد والإسكندرية ووادي النطرون وسخا وسيناء ومصر القديمة والمقطم والفيوم والبحر الأحمر وبني سويف والمنيا وأسيوط وسوهاج ونقادة والأقصر وأسوان.

لا يفوتنكم أن تزوروا

متحف

سكك حديد وتلغرافات وتليفونات الحكومة المصرية

(أمام مخزن بضائع محطة مصر)

لتشاهدوا تطورات وسائل النقل البرية والبحرية والجوية في مختلف الازمان ولتروا أكبر وأدق مجموعة من النماذج والخرائط والصور المضاءة لتاريخ النقل فى مصر والخارج والمتحف مفتوح للزيارة كل يوم من أيام الاسبوع كما يأتى :ـ

فى فصل الصيف — من أول يونيه الى ٣٠ سبتمبر

من الساعة ٨ الى الساعة ١٣

فى فصل الشتاء — من أول اكتوبر الى ٣١ مايو

من الساعة ٩ الى الساعة ١٣ . ومن الساعة ١٥ الى الساعة ١٨

خلال شهر رمضان ـ من الساعة ١٠ الى الساعة ١٥

ماعدا أيام الاثنين والعطلات الرسمية حيث يغلق فيها المتحف كما هو متبع الآن

رسم الدخول **٢٠** مليما


حسين صدقي
مريم فخر الدين
مديحة يسري
خالد بن الوليد
اخراج حسين صدقي
فيلمسكوب
بالالوان



العدد ٢٤٥١ — ١١ شعبان ١٣٩١ — ١ أكتوبر ١٩٧١ — ٧٠ مليما

AL MUSSAWAR - 1 October 1971

مع العدد هدية
صورة الزعيم الخالد بالألوان

٢٨ سبتمبر ١٩٧٠
٢٨ سبتمبر ١٩٧١

بناء مصر الحديثة على أرض عبد الناصر

رحلة المليون ميل فى السودان

مجالات استثمار رؤوس الأموال العربية

الحياة فى قلب جزيرة مصرية عائمة!